RICHARD WOLFRAM

Schwerttanz und Männerbund

2. LIEFERUNG

INHALT:

I. HAUPTSTÜCK: DER SCHWERTTANZ

IM BÄRENREITER-VERLAG ZU KASSEL

gemalt und einen Totenkopf übergestülpt. Nach *Capmanys* Angaben (S. 387) tanzen sie eine Art Quadrille.

Wie sehr hat man sich doch den Kopf zerbrochen, woher dergleichen Vorstellungen stammen können. Mit den feinsten Methoden der Literaturgeschichte stellte man Stammbäume der verschiedenen Texte auf und entwarf geistesgeschichtliche Kolossalgemälde vom Wesen des mittelalterlichen Menschen. Und doch hätte es nur eines Schrittes aus dem Dunstkreis unserer Städte bedurft, um heute noch den lebendigen Mutterboden dieses Glaubens zu finden. Man denke doch an die Antwort der Burschen im Wölzertal, die mir versicherten, daß sie bei ihrem Aufzug mit geschwärzten Gesichtern „die Geister und das unheilige Volk sind". Wohlgemerkt: *sind.* Sie sprechen nicht von einer Darstellung. Und wie ernst sie das nehmen, erhellt ja auch daraus, daß sie sich verstecken müssen, wenn die Kirchenglocken läuten. Im Tanz vollzieht sich die Verbindung zwischen Lebenden und Toten bei unzähligen Naturvölkern, deren Religion aus der Ahnenverehrung fließt. Mit dem Anlegen der Maske erlischt das Ich, verwandelt sich der Mensch in den Dämon. Von den Batak auf Sumatra bis zu den Tscheremissen geschieht die Fleischwerdung des Verstorbenen im darstellenden Tanz. Die Ahnengeister erstehen ewig wiederverkörpert in den Maskenträgern.

Daneben kennen auch die Naturvölker die Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Grauenhafte Totentanzbilder zeichnet die Vision eines ostbrasilianischen Cherente: „Eine Menge Skelette drehte sich im Tanz, in formlosem Wirrwarr. Das verfaulte Fleisch hing von den Knochen, und ihre Augen lagen vertrocknet in den eingesunkenen Höhlen. Die Luft war schwer von dem faulen Geruch".[305a] Wenn Indianerstämme, die noch auf steinzeitlicher Kulturstufe stehen, solche Jenseitsbilder entwerfen, wundert es uns auch nicht mehr, den Tanz verwester Leichen auf Grabreliefen der kampanischen Griechenstadt Cumae oder in Stuckreliefs etruskischer Gräber wiederzufinden. Als eine Aufforderung, das Leben zu genießen so lange uns noch die Sonne lacht, ließen die Römer bei Gastmählern kleine Silbergerippe auf den Eßtischen tanzen. Geistliche Weltentsagung des Mittelalters schuf den Tanz des Todes mit reich und arm, so den alten Sinnbildern einen neuen Inhalt gebend. Doch es war keine Schöpfung aus dem Nichts heraus. Aus dem 15. Jahrhundert, möglicherweise auch schon von 1360 stammt die spanische Dichtung „La danza general de la muerte", einer unserer frühesten Totentänze. Bereits im Jahre 1020 aber erfahren wir aus Spanien vom Fest „máscaras de la muerte" (Capmany S. 387)! Sehr richtig bemerkt C. *Sachs* (S. 176): „Wir verstehen jetzt, daß es nicht ein geistreicher Gedankenbau sein konnte, der den Totentanz geformt hat, sondern daß er, wie alle Vorstellungen von den letzten Dingen, aus den phantastischen Bildern großartiger Traumvisionen zusammengeballt ist." Eines machte man sich allerdings bis jetzt nicht klar. Diese Welt griff auch sehr wirklich in das Leben der Menschen ein und schuf nicht bloß religiöse Vorstellungen, sondern sogar staatliche Ordnungen, wie O. *Höfler* gezeigt hat. Die lebenden Toten der

[305a] Th. *Koch-Grünberg*, Indianermärchen aus Südamerika, Jena 1921, S. 208.

„alten Religion" sind auch der Schlüssel zum Verständnis unserer Bräuche. Ihr Reich soll im zweiten Hauptstück dieser Arbeit aufgeschlossen werden. Buchen wir vorläufig als wichtigstes Ergebnis dieses Exkurses das Herausschälen des alten Kernes aus den drei Hauptgattungen der Morristänze (Ritualtanz gespenstischer Gestalten, Kampfdarstellungen in Tanzform, höfischer Wettanz um einen Preis) und die Erkenntnis, daß auch die Mummers und Schwerttänzer jenen schwarzen Gesellen zugerechnet werden. Die Tanzformen können wechseln, die Tänzer gehören ein und derselben unheimlichen Welt an.

*

Wir kehren zum Schwerttanz zurück. In England bestehen zwei Gattungen: Langschwerttänze, die trotz mancher Sonderzüge mit unseren Schwerttänzen recht gut übereinstimmen, und Kurzschwerttänze mit einem außerordentlich biegsamen Tanzgerät, das schon kaum mehr als Schwert bezeichnet werden kann, da es an beiden Enden mit Griffen versehen ist. Beide Gruppen sind örtlich geschieden. Die Kurzschwerttänze sind in Northumberland und Durham beheimatet, die Langschwerttänze dagegen in Yorkshire.

Wenn wir uns beispielsweise das Kartenblatt York aufschlagen und die Tänze einzeichnen, sehen wir die Tanzvorkommen vor allem Flußläufen und größeren Verkehrsadern folgen. Gehen wir von Middlesbrough an die Küste, so finden wir heute Schwerttänze in Skelton, North-Skelton[306] und Lingdale, drei Orte in unmittelbarer Nachbarschaft. Daß trotzdem Unterschiede zwischen diesen Tänzen bestehen, ist darauf zurückzuführen, daß diese Gruppen ihre Kunst von verschiedenen alten Leuten erlernten, welche dort in ihrer Jugend schwertgetanzt hatten. Eine neuere Abzweigung von Lingdale ist z. B. der Boosbek Schwerttanz, wobei die letzte Figur verändert wurde. Wir sehen, wie Varianten zustande kommen, wenn die Erinnerung dieser Lehrmeister an einigen Punkten versagt und durch eigene Erfindung ausgefüllt wird. Auch Loftus, unweit von den genannten Orten, hatte einst seinen Schwerttanz. Die nächste größere Schwerttanzgruppe ist wenig südlicher, nahe der Küste, um Whitby. In Castleton, Aislaby, Grosmont und Robin Hoods Bay sind die Tänze ausgestorben, aber Sleights, Goathland und Egton Bridge tanzen noch. All diese Tänze waren in Verbindung mit dem Pflug Umzug, wie er beim Sleights Tanz bereits geschildert wurde. Die nächste Schwerttanzlinie liegt am Südende des großen Moorlandes, von Scarborough landeinwärts. In Pickering und Aislaby sind die Tänze nur mehr historisch, sofern nicht plötzlich wieder ein Team ersteht, das einem alten Tänzer die Kunst ablauschte. Weiter landeinwärts aber treffen wir fast in einer Geraden auf die noch lebendigen Schwerttanzorte Helmsley, Ampleforth, Thirsk, Ripon und Kirkby Malzeard. Die Stadt York ist von Schwerttänzen umgeben: nördlich Wigginton, westlich Askham Richard und südlich Escrick. Für sich allein stehend ist das Fischerdorf Flamborough an der vorspringenden Landzunge bei Bridlington. Dieser Ausschnitt aus der englischen Schwerttanzkarte möge

306 The North Skelton Sword-Dance, described by Douglas *Kennedy*, London.

genügen. Die Verhältnisse liegen im nördlichen Kurzschwertgebiet ungefähr ähnlich. Alles in allem wird in rund 70 Dörfern Nordenglands noch schwertgetanzt.[306a]

Wie die Entstehung der Rapper- oder Kurzschwerttänze zu erklären ist, wissen wir noch nicht sicher. Der Langschwerttanz auf Papa Stour könnte darauf deuten, daß einmal eine Einheit der Schwerttänze bestand und die Kurzschwerttänze eine jüngere Entwicklung darstellen; Cecil *Sharp* denkt sogar an die künstlerische Tat eines besonders begabten Mannes,[307] die dann immer weiter wirkte. Noch in der Gegenwart sehen wir ja neue Varianten entstehen, wie z. B. den Tanz von Newbiggin (Northumberland). Vom Walbottle Team[308] zweigte die Gruppe von Westerhope ab und ein Angehöriger des letzteren Teams, Mr. Clark, gründete eine eigene Gruppe, für welche er die Figuren des Westerhope-Tanzes abänderte und eigene hinzufügte, um einen neuen Tanz zu machen. Es ist lehrreich zu sehen, wie sich dies alles im volklichen Rahmen vollzieht, ohne daß die Oberschichte bemüht werden müßte. Es liegt ja auf der Hand, daß im Volk die Begabungen ebenso verteilt sind, wie in den städtischen Zivilisationskreisen. Die schöpferische Tat eines Mannes aus dem Volke scheidet ihn aber mit nichten von seinen Genossen. Er bleibt ein Mann des Volkes auch als dessen Führer. Wenn *Naumann* als wirkliche Volksschöpfung nur das rein Assoziative gelten lassen will, jeden inneren logischen Aufbau aber als Individualpoesie davon zu scheiden versucht,[309] welche den Schöpfer der Kunstdichtung zugesellt, so sehen wir das Leben wieder einmal andere Wege gehen, als die Theorie.

In den Kurzschwerttänzen ist die Bewegungsmöglichkeit eines geschlossenen Kreises bis zur letzten Grenze ausgeschöpft. Mit keinem minder biegsamen Tanzgerät, als den Rappers ist diese Form auch ausführbar (Abb. 22). An geschichtlichen Nachweisen für die Kurzschwerttänze haben wir nichts als die mündliche Überlieferung, die etwa 100 Jahre zurückreicht. So lange sind die Rappers sicher schon in Gebrauch. Vielleicht darf man ein Zeugnis in den Worten Shakespeares (Titus Andronicus, 1592) erblicken: „Why, boy, although your mother, unadvised Gave gou a *dancing rapier* by your side."

Über den Namen des Tanzgerätes hat man sich viel den Kopf zerbrochen. Zumeist erblickt man im Rapper-Sword nur die französische Form Rapier. In der alten Beschreibung des Schwerttanzes der Schuhmacher aus Perth heißt es, daß sie „Shering Rapers" führten. Miss Wood sandte den Glovers in Perth ein modernes englisches Kurzschwert, das sie als ein „Currier's Knife" bezeichneten, mit dem man die Felle zu schaben und vom Abfall zu reinigen pflegte. Unbedingt überzeugend ist aber auch diese Ableitung nicht. Gibt es doch aus Deutschland Beispiele, daß man Schwerter zu Tanzzwecken auch an der Spitze umwickelte, um eine Verletzung zu vermeiden (Bilk). Dann aber könnte der Name „Rapper" auch davon abgeleitet sein, da das Schwert „wrapped" war.

306a Mitteilung von Rolf *Gardiner*.

307 SD I., S. 70

308 Ebda. III., S. 103ff.

309 Studie über das Schnaderhüpfl, Bayerischer Heimatschutz 1927, S. 138.

Der Rahmen der Kurzschwerttänze ist jedenfalls bedeutend weniger altertümlich, als bei den Langschwerttänzen. Es fehlt das Spiel, die Tötung und Wiedererweckung. Nur im Earsdon-Tanz finden wir eine Andeutung. Auch die zahlreichen Begleitpersonen King, Queen, Betty, Fool, Sweepers usf. sind meist auf die Betty zusammengeschrumpft. Nicht immer war dies freilich so. Earsdon hat doch Spielreste, und ältere Aufzeichnungen von Durham Schwerttänzen[310] nennen ein zahlreiches Gefolge: True Blue, a Squire's Son, Mr. Snip a Tailor, a Prodigal Son, a Skipper, a Jolly Dog. Der Text von Houghton-le-Spring ist ein Hereinrufungsspiel, in welchem außer dem fellbekleideten Tommy und der Bessy fünf Tänzer auftreten: King George, a Squire's Son, auch Alick oder Alex genannt, a King of Sicily, Little Foxey und a Pitman.[311] Die Schrumpfung ist zum Teil noch zu verfolgen. Wo heute 5 Tänzer die Regel sind, waren es einmal 7 oder 9, das Westerhope Team besteht sogar heute noch aus 7 Mann. Die Figuren mit einem Tänzer in der Mitte und zwei auf jeder Seite lassen sich ebenso gut mit drei Mann zu beiden Seiten ausführen. Sehr durchsichtige Gründe des größeren Gewinnanteils bei geringerer Tänzerzahl sind die Ursache dieser Verminderung.

Im Aufbau zeigen die Kurzschwerttänze einheitlichen Charakter. Der Tanz besteht aus verschiedenen Figuren, die selbst wieder ein kleiner Schwerttanz mit bestimmter Bewegungsfolge sind und die jede unweigerlich mit der Bildung des Schwertgeflechtes „Nut" schließen, das vom Vortänzer erhoben und den Zuschauern gezeigt wird. Ähnlichen Aufbau haben auch die zwei Langschwerttänze Escrick und Askham Richard, die dadurch gewissermaßen eine Brücke zu den Kurzschwerttänzen bilden.[312]

Den wahren Eindruck erhält man von einem englischen Schwerttanz erst, wenn man ihn nicht bei irgendwelchen Vorführungen in der Stadt oder zur Sommerszeit sieht. Man muß ihn in seiner nordenglischen Heimat aufsuchen, wo wilde Heide und Nordsee einander begegnen und die Bergwerksorte in die Täler und Buchten dieses Landes eingekeilt liegen. Und man muß an einem düsteren Wintertag kommen, wenn Schneestreifen auf den kahlen Feldern leuchten und alle Natur den Atem anzuhalten scheint in jener mystischen Pause der Mittwinterszeit. Freundlich und gastfrei wird man von den einfachen Menschen empfangen. Wohl können sie weder lesen noch schreiben, aber sie bewegen sich mit einer eigenen Würde und Anmut, die volle Selbstsicherheit in ihrer Welt verrät. Rolf *Gardiner* hat die schönste Schilderung eines solchen Besuches gegeben.[313] In einem Schuppen war er abends Zeuge des Schwerttanzes (North Skelton):

„Dann stellten sie sich dicht nebeneinander in einem Ring auf, die Schwerter dem Mittelpunkt zu erhoben, Faust an Faust, eine Phalanx aufgerichteter, glänzender Schwerter. Der Musikant hatte seine Harmonika auf den Knien: er warf einen seltsamen Seitenblick auf die Tänzer, dann zog er die Harmonika auseinander in einem langen tiefen Tone, gleich einem mächtigen Einatmen. Die Männer sahen gesammelt zur Spitze ihrer Schwerter auf. Denn der Ton kam plötzlich, schnell, leidenschaftlich. Die Tänzer schossen blitzschnell los, schritten rund im Kreise, wobei sie die glänzenden Schwerter in der Mitte zusammenklirren ließen.... Die rasche, betonte, leidenschaftliche Musik, gleichsam ein Angriff zum Gefecht, und die ruhige, maßvolle, unbedingt beherrschte Bewegung der Tänzer: ja dieser Gegensatz war es, der so zauberhaft wirkte. Sie behielten ihn bei, diesen seltsam behexenden Schritt, der weder ein Trippeln noch ein Traben war, auch nicht ein gewöhnlicher Lauf, sondern ein Senken des Fußes vom Oberschenkel aus, wobei der Sprung absichtlich abgefangen wurde.... Im Kreise forttanzend verketten sich nun die Tänzer mit Knauf und Spitze, jedermann wendet sich und überschreitet seines Nachbarn Schwert, das tief vor ihn hingehalten ist, alles in so geschickter Weise, daß der Weiterlauf der Kreisbewegung unaufgehalten bleibt. Sodann ziehen die Tänzer zwei und zwei unter einem Bogen hindurch, den das gegenüber bleibende Paar formt.... Plötzlich werden die Schwerter aus dem Kreise geschwungen zum „low-basket", spitz abwärts der Mitte zu; hier werden sie still gehalten, die Musik selbst wird ruhiger, so daß man darüber den gleichmäßigen Tritt der Füße

[310] R. *Bell*, Ancient Poems, Ballads and Songs of the Peasantry of England (1857), S. 175.

[311] W. *Henderson*, Notes on the Folk-Lore of the Northern Counties of England and the Borders, London 1879, S. 68.

[312] Der Askham Richard Tanz wird von 8 Tänzern ausgeführt. Dazu kommen noch der Narr, Besom-Betty, King, Queen, zwei Männer mit je einem Stock, zwischen denen das Banner mit der Inschrift „God speed the plough" ausgespannt ist, drei Musiker und zwei „beggars" mit kleinen Sammelbüchsen. Ihre Kleidung ist weiß mit roten Verzierungen. Sie tragen beim Marsch hohe, mit Bändern bedeckte Hüte, beim Tanz einen Kranz aus künstlichen Blumen. An den Holzschwertern tragen sie während des Marsches kleine farbige Fähnchen in Taschentuchgröße, die sie schwingen. Zuerst marschieren die Träger der Inschrift, dann König und Königin Arm in Arm, hinter ihnen Fool und Betty, ebenfalls eingehängt und dann die 8 Tänzer im Gänsemarsch, ihre Fähnchen schwingend. Dabei wird eine Art „Hey" getanzt. Der jeweils letzte Tänzer beschleunigt seine Schritte, passiert seinen Vordermann mit der rechten Schulter, dann den nächsten mit der linken usw. bis er die Spitze erreicht. Sobald der letzte Mann den dritten Tänzer passiert hat, beginnt der nächste das schlängelnde Vortanzen. Vor einem Hause angelangt, werden die Fähnchen von den Schwertern entfernt, die Tänzer stellen sich in einer Reihe auf, die Front dem Hause zugewendet, und nach dem Einleitungslied des Narren beginnt der Tanz, der folgende Figuren umfaßt:

Fig. 1: The Ring.
The Clash.
Your own sword.
Single over.
Single under.
Nip it Lock.
The Rose.

Fig. 2: The Clash.
Double over.
Double under.
Back Lock.
The Rose.

Fig. 3: The Clash.
Double sword down.
Double sword up.
Shoulder Lock.
The Rose.

Fig. 4: The Clash.
The Roll.
The Ride Lock.
The Rose.

[313] Schwertertanz im Norden, Der weiße Ritter VII, Lieferung 3/4.

vernimmt, es kommt ein Crescendo, die Schwerter schlagen knapp über dem Boden zusammen; plötzlich wird der Ring geschlossen, die Schwerter werden gekreuzt und zum „lock" (Schloß) verflochten. Das „Schloß", der sechseckige Kranz von ineinandergeschlungenen Schwertern wird vom Führer hoch gehalten, indem die Männer im Kreis weiterschreiten; dann wird der Kranz gesenkt; die Tänzer fassen das Heft ihrer Schwerter und die freie Hand auf die Schulter des Vordermannes legend, bewegen sie sich in einem geschlossenen, gedrängten Knäuel, setzen sich in Trab, dann ziehen sie die Schwerter stolz, mit federnder Schnelligkeit aus dem ‚Schloß'. Der erste Satz ist beendet".

In ähnlicher Weise werden die drei folgenden Figurengruppen geschildert. Sehr fein beobachtet ist die verschiedene Art der Tänzer, welche doch zu einem gemeinsamen Erleben zusammenschwingt.

„Und dort ist ein hochgewachsener, schmaler Langschädel mit dunklen Haaren und blauen Augen. Er tanzt in wahrer Ekstase. Aus seinen Augen leuchtet die Freude, die ganz unpersönlich ist und seine Bewegungen haben eine seltsame, eigene Schönheit.... Es ist sonderbar, daß alle diese Männer von so bestechender Eigenart in ihrem Tanze so persönlich sind und sich doch in restlosem Zusammenwirken der Schar als vollkommene Einheit erweisen. Da ist nicht ein Zuviel an Bewegung oder ein Schritt, der den Zusammenklang des Ganzen störte. Dennoch ist jeder einzelne Tänzer seltsam vollendet, seine Eigenart ist verschönt und erhoben eben gerade durch jene Unterordnung unter den Geist des Überpersönlichen".

Die wichtigsten Spielarten der englischen Schwerttänze möge man bei *Sharp* nachlesen. Wie sehr sie zu unseren süddeutschen stimmen, konnten wir bereits bei der Zergliederung der einzelnen Figuren feststellen. Die Abweichungen, besonders im Schwertgeflecht, werden noch behandelt. Was in England fehlt, ist die Erhebung des Führers auf den verfestigten Schwertern. Besondere Wege gingen die Kurzschwerttänze mit ihren genialen, aber fast schon zu sehr spekulativen Figuren. Das komische Personal ist zumeist reicher als bei unseren Tänzen, oft auch sehr altertümlich. Im Norden führt der Fuchsschwanz-behangene Narr sogar die ganze Gruppe. Regelmäßig leitet ein „Calling-on Song" die Schaustellung ein, durch den die Tänzer vom Anführer vorgestellt werden. Wie bei uns ist mit dem Tanz auch ein Spiel in Versen verflochten, das manchmal beträchtlichen Umfang erreicht (Ampleforth, Revesby). Die Tötung und Wiedererweckung eines Tänzers bildet auch hier den Kernpunkt der Handlung (vgl. Kap. 17).

Die Niederlande

So zahlreich die durch *Huberts* gesammelten Nachrichten über Schwerttänze aus den Niederlanden auch sind, so wenig ergibt sich aus ihnen für die Tanzform. Wenn es 1507 von den Knechten aus Zutphen heißt, daß sie „durch die Schwerter tanzten' und 1519 die Schmiedeknechte von Nijmwegen „über die Schwerter tanzten", so sind damit zwei Hauptbewegungen des Kettenschwerttanzes angedeutet. Die Figur der Brücke ist auf Brueghels Bild „Kermis van St. George" zu sehen. Im übrigen ist die Führung der Tänzerkette so unmöglich verwickelt, daß wir dem

Gemälde nur die — allerdings wohlgetroffene — Wiedergabe des allgemeinen Eindrucks eines solchen Schwerttanzes zubilligen können. Nachzumachen ist die Bewegung nicht. Etwas mehr erfahren wir vom „Dans der Machabeeën" aus Namur. Sieben Burschen, ganz in Weiß gekleidet und mit roten Bändern an den Armen, tanzten mit stumpfen Schwertern, die sie in der rechten Hand trugen, während sie die Spitze vom Schwert des Nebenmannes mit der freien Hand faßten. „Op het geroffel van de trom maakten zij verschillende bewegingen en nemen de verscheidenste standen aan, door het kruisen van al die degens, terwijl zij terzelfder tijd hunne spierkracht, lenigheid en behendigheid toonen"[314] 1744 wurde der Tanz noch vor Erzherzog Maximilian aufgeführt. Hochinteressant ist der Name. Durch ihn wird einmal ein Schwerttanz klipp und klar als Chorea Machabaeorum, danse Macabre, d. i. *Totentanz* bezeichnet.[314a] Mit einem flandrischen Tanz um 1840 „zwischen in die Höhe gehaltenen Schwertern" verklingt diese Tanzform in den Niederlanden.

Spanien

Eine strenge Scheidung zwischen der Moresca und den Waffentänzen ist nicht durchzuführen. Besonders in Spanien bedient sie sich sehr häufig der Stöcke oder Schwerter, wofür aus dem ganzen Land Belege beigebracht werden könnten. Zum reinen Waffentanz geworden ist „Els Broquers" in Manacor (Mallorca), bei dem 6 Tänzer mit Schwert und Schild bewaffnet in verschiedener Weise die Waffen kreuzen und auf die Schilde schlagen, während die unvermeidliche Dama um sie herumtänzelt.[315] *J. Moraleda y Esteban* (Seises de la Catedral de Toledo) verweilt bei der Schwierigkeit der spanischen Waffentänze, denn die Tänzer bemühen sich, ihre Schwerter mit besonderer Leichtigkeit zu führen. Sie ahmen Fechtangriffe nach und nehmen gefährliche Stellungen ein. Zuweilen tanzen sie zu viert, zu zweit, oder sie stellen sich einzeln zur Schau.

Seit es Berichte über die Basken gibt, wird ihre Vorliebe für den Tanz und ihre unerreichte Kunstfertigkeit darin hervorgehoben. Diese einfachen Hirten und Bauernburschen beherrschen die schwierigsten Ballettkünste, Pirouetten, dreifache „Entrechats" usf. mit scheinbar müheloser Selbstverständlichkeit. Darum wird man sich nicht wundern, wenn Strabo berichtet, daß die Vascones nach dem Trunk „zusammen oder allein miteinander wetteifern, wer am höchsten springen und mit

[314] Ons Volksleven, Tijdschr. v. Taal-, Volks- en Oudheidkunde, 1892, S. 167. = *Huberts* S. 63. Das 1802 erschienene Buch „Voyage dans le ci-devant Belgique et sur la rive gauche du Rhin" erwähnt den Tanz als bereits abgekommen. „Es waren 7 leicht gekleidete Jünglinge, welche mit Schwertern bewaffnet, diese durcheinander schoben, ohne sich zu verwunden und zwar mit den sonderbarsten Bewegungen."

[314a] Jn einer Rechnung der Johanneskirche von Besançon wird denen, die am 10. Juli 1453 nach der Messe eine Machabaeorum chorea in der Kirche tanzten, eine Weinspende zugebilligt. Ferner soll es einen „Makkabeusdans" 1482 in den Niederlanden gegeben haben. *Seelmann*, Totentänze S. 15. *Creizenach*, Drama S. 464.

[315] Nach M. *Barrelet;* interessante Tanzbeschreibungen ferner in dem Werke „Die Balearen" von Erzherzog *Ludwig Salvator*, Bd. 1, Leipzig 1897, S. 206—214.

der größten Grazie in die Knie sinken könne". Silius Africanus beschreibt einen Kriegstanz von Hannibals Galicischen Rekruten, der stark an die heutige „Brokel dantza" in Guipuzcoa erinnert. Heute treffen wir die Schwerttänze zumeist an religiösen Festen. 1682 führten einundfünfzig Burschen zu Fronleichnam den Schwerttanz vor dem Hochaltar der Kirche in Oyarzun (Guipuzcoa) auf und ein Jahrhundert später schreibt *Larramendi*, daß der Schwerttanz für feierliche Gelegenheiten sei, wie die Fronleichnamsprozession: „Die Tänzer treten schweigend auf, ohne Rufen oder anderen Lärm als die Musik; keine Frauen nehmen teil und am Tanz ist nichts, das der Kirche oder der Gegenwart des Herrn unwürdig wäre". Beim Eintritt und Austritt der Behörden aus der Kirche bilden die Tänzer mit ihren Schwertern eine Ehrenpforte, unter denen die Standespersonen durchgehen.

Nicht bei allen Gelegenheiten ging es natürlich so feierlich gedämpft zu. Bereits 1468 spielt ein städtischer Erlaß aus Vitoria auf die Strafe von 60 Maravedis an, „incurred by those who performed sword dances, owing to the disturbances and bloodshed which they caused".[316] Das gemahnt schon mehr an die asturische „danza prima", einen nächtlichen Kettentanz um die Kirche, bei dem man einander die kleinen Finger reicht, während mit den frei bleibenden Fingern der linken Hand kurze Keulen aufrecht getragen werden, die mit Nägeln beschlagen sind. Durch das Ausstrecken und wieder Sinkenlassen der gefaßten, keulentragenden Hände entsteht der Eindruck eines bewegten Waldes. Die Vorsänger singen Romanzen nach der Art der liturgischen Gesänge, während der Chor nach jeder zweiten Strophe mit religiösen Anrufungen einfällt. Dazwischen ertönt das hi-ju-ju, der nordspanische Juchezer. Sofort setzen die Burschen der verschiedenen Ortschaften mit Rufen ein, in denen sie sich gegenseitig herausfordern. Darum enden diese Tänze ausnahmslos mit fürchterlichen Kämpfen, auf die sie auch bei einem Zusammentreffen außerhalb ihrer Provinz nicht vergessen. Wo die danza prima erscheint, wird auch geprügelt.[317] Bei den ständigen Nachrichten über blutige Kämpfe im Zusammenhang mit Schwerttänzen, die in fast allen Verboten wiederkehren, wird aber auch an die Bräuche beim Zusammentreffen verschiedener Gruppen zu denken sein (Böhmerwald Schwerttänzer, Glöckler, Kukeri usf.), die noch untersucht werden müssen. *Sachs* (S. 229) will die Kampfmoreska ursprünglich überhaupt aus diesen Zusammenstößen ableiten.

Noch heute ist der Kirchentanz in Guipuzcoa und Basse-Navarre nicht ausgestorben. Wie die Seises in Sevilla führen die „National Guards" ihre Schritte mit dem größten Ernst vor den Hochaltären aus. Nach Blanco *White*[318] gehörten zu den berühmten Seises vor 100 Jahren außer 2 weiteren Gruppen auch Schwerttänzer und 7 „Giants". In der Kathedrale von Santiago de Compostella tanzen solche Riesen übrigens heute noch am Fest des Hl. Jakob.

[316] Miguel de *Rodriguez-Ferrar*, Los Vascongados, Madrid 1873. = *Gallop*, A Book of the Basques, S. 184 Anm.
[317] *Capmany*, S. 239.
[318] Letters from Spain, London 1825. = *Gallop*, S. 185.

Die Schwerttänzer von Guipuzcoa tragen die übliche weiße Kleidung mit roten Verzierungen. Wir folgen der Beschreibung *Gallop's*:[319] „They arrive to the tune of a lively march and then line up two or four abreast, standing stock still while the leader dances alone before them leaping high into the air and embellishing his step with high kicks and complicated variations. When he has finished the dancers repeat the step in its simplest form, which nevertheless includes entrechats, pirouettes and, most astonishing of all the ‚galley' of English morris, a difficult step in which the dancer stands on one foot and twists the other in the air. All this usually done to a slow and heavily accentuated 5/8rhythm.[320] But now there comes a curious phrase in a slower time. Till this moment the dancers have not moved an inch from their places, but suddenly the pace quickens and they begin the figure of the dance. They ‚hey' with a light running step or change places with great bounds in such a way that the line is now sideways and now endways. As they meet another they clash the instruments they hold, which vary according to the names of the figures:

1. Arkuak or Arcos Grandes: resembling great croquet hoops four or five feet high, decorated with red and blue rosettes and ribbons.
2. Makil tchikiak or Palitos: little sticks with which the dancers tap, behind and before or under each leg as in ‚Shepherd's Hey' and many another Morris Stick dance.
3. Makil aundiak or Palos grandes: bigger sticks.
4. Ezpata dantza or Sword Dance: the figure from which the whole dance takes its name. The dancers hold a sword in each hand the hilt covered with a clean handkerchief. This is the only figure in which they do not tap with one another.
5. Brokel-dantza or Escudos: small hoops. There is also an absolescent figure called Zinta-dantza (Girdle dance) which is neither more nor less then a Maypole dance".

Der sogenannte Schwerttanz in Guipuzcoa erweist sich also eigentlich als Morristanz, bei dem verschiedene Tanzgeräte gleichartig verwendet werden. Nur die Schwertfigur hebt sich aus diesem Rahmen.

Recht interessant sind die Schwerttänze aus Biscaya, die nur in einigen Dörfern um Durango getanzt werden. Die Tänzer erscheinen auch hier ganz in Weiß, außerdem tragen sie Schellen. Das Tempo ist lebhafter, der ganze Tanz kriegerischer als der von Guipuzcoa. Zu den Klängen eines „Processional" erscheint als erster ein Fahnenträger, hinter ihm 7 Mann mit Schwertern. Beim letzten Takt der Melodie fallen die Tänzer auf ihre Knie und senken das Haupt, während der Fahnenträger die Fahne über sie schwingt[321] (Abb. 23). Die ersten Figuren tanzen sie mit Schwertern, die „Banakoa" hingegen mit schweren Keulen. Auch dies bemerkens-

[319] S. 185 ff.
[320] Eine ganz verwandte Tanzform konnte ich in Rumänien bei den Caluşarii feststellen.
[321] Der Sinn des Fahnenschwenkens wird im Kap. 12 besprochen.

wert. Es folgt eine Reihe von Morris Figuren und zuletzt die Erhebung des Anführers, hier freilich nicht auf dem Schwertgeflecht. Der Capitano wird von zwei Tänzern waagrecht hoch in die Luft gehalten (Abb. 24) „like the stiffened corpse of a sacrificial victim", wie Gallop hinzufügt.[321a] Hiezu muß bemerkt werden, daß eine Erhebung des Anführers auch dem englischen Morristanz nicht völlig fremd ist. In Witney (Oxfordshire) bilden die Tänzer zuletzt einen immer enger werdenden Ring, die Schritte werden schneller und schneller, die Schellen klingen immer ungestümer, man fühlt, alles drängt einem Höhepunkt zu. Wenn die Tänzer dicht beisammen sind, erscheint plötzlich ein Mann hoch über ihren Köpfen, der von ihnen aufrecht stehend in die Höhe gehalten wird. Die Erhebung des Anführers geschieht auch bei dem Tanz „Chonchanguillo" in Berriz und Yurreta.

Zu der Gruppe der baskischen Schwerttänze gehört schließlich noch Jorrai-dantza oder Hackentanz. Die Tänzer stehen in zwei Linien und gehen vor und zurück mit einer hauenden Bewegung ihrer Äxte. Dann kommt die langsamere Stelle der Schwerttänze, während der eine dunkel gekleidete Figur auftritt und zwischen den Reihen durchkriecht. Auf ihrem Rücken hat sie einen großen ledernen Weinschlauch. Man sagt, daß diese Gestalt den Teufel bedeute, der die Leute von ihrer Tätigkeit abzuziehen sucht. Die Tänzer schlagen ihre Äxte auf dem letzten Takt jeder Phrase mit dumpfem Krachen gegen den ledernen Weinschlauch.

Die Stocktänze sind über ganz Spanien unter den verschiedensten Namen verbreitet (Palillos, Paloteo, Paloteado). In einer Reihe von Ortschaften der Provinz Toledo und in Burgos erscheinen sie als „Baile Valenciano", „Palillos altos", „Palillos dobles", „Arcos", „Canastillo", „Jota". Der Vortänzer heißt „Cachidiablo" (Teufelsaustreiber). In Salamanca besteht der Tanz aus 8 Figuren, in Segovia fechten die Burschen richtige Kämpfe mit den Stöcken aus. Es gab kein Fest in der Provinz, wo er nicht getanzt wurde. In Valverde heißt der Anführer „zorra" (Fuchs).[322]

Was wir bis jetzt aufgezählt haben, gehört nicht zu unseren Kettentänzen. Solche von ähnlicher Art, wie unsere mittel- und nordeuropäischen Kettenschwerttänze gibt es aber auch in Spanien. „Danza de romeros" in Asturien[323] und baskische „pordoi dantza"[324] verwenden Lanzen als Bindeglieder zwischen den Tänzern. Im 20. Kapitel des zweiten Buches seines Don Quixote schildert Cervantes einen Schwerttanz von 24 kräftigen jungen Männern, die in feine schneeweiße Leinwand gekleidet waren und bunte Tücher um den Kopf geschlungen hatten. Unter Vorantritt eines flinken Burschen führten sie mancherlei Verschlingungen und Wendungen aus. *Müllenhoff*[325] hat ferner aus Covarruvias *Castilianischem* Wörterbuch (1611) die Beschreibung eines Schwerttanzes aus der Gegend von Toledo ausgezogen: „Man tanzt ihn im Hemd und in engen Strumpfhosen aus Leinen und mit Tüchern um den Kopf; sie tragen blanke Schwerter und machen mit ihnen große Wendungen und Rückwendungen und eine Bewegung, welche sie ‚la degollada' (das Köpfen) nennen. Sie nähern sich dem Hals dessen, der sie führt, mit den Schwertern und wenn es scheint, daß sie ihn köpfen, entwischt er ihnen". Eine sehr wichtige Entsprechung zu den englischen Tänzen, aber auch der 5. Figur im französischen Ba'cubert und dem Laufenbacher Schwerttanz (Ober-Österreich). Die Erhebung des Anführers auf den verflochtenen Schwertern beschreibt dagegen *Jovellanos* (1790) aus Asturien: „Alle seine Bewegungen enden in einem Kreis, in dem die Tänzer gegenseitig die Schwerter mit Griff und Spitze haltend, die Form eines Schildes bilden, auf den der Anführer des Tanzes steigt und — so aufgehoben und von den Kameraden der Reihe nach in die vier Himmelsrichtungen gedreht — mit dem Schwert Bewegungen macht, als ob er die Feinde seiner Leute herausfordern wollte."[326]

In Andalusien wird ein Kettenschwerttanz von 5 oder mehr Männern bei Wallfahrten vor dem Bilde der hl. Jungfrau aufgeführt, bei dem sie unter den Schwertern durchgehen usf. In der Serranía de Córdoba hat sich der Schwerttanz bis heute am 15. August (Mariae Himmelfahrt) erhalten. Der Freundlichkeit von Frau *Mathilda de la Torre* verdanke ich die Bilder eines cantabrischen, baskisch beeinflußten Kettenschwerttanzes aus Ibio, Montañas de Santander, der von 16 weißgekleideten Burschen getanzt wird. Die Musik ist die altertümlichste, die man sich denken kann: Trommel und Muschelhorn. Zunächst tanzt jeder für sich, dann aber bilden sie einen geschlossenen Kreis, in dem der Vortänzer mit seinem Stock steht. In dieser Stellung tanzen sie schwierige Schritte am Ort. Ein anderes Bild zeigt eine offene Kette. Jeder zweite Stock ist erhoben, so daß er ein Tor bildet, während der andere Stock niedrig gehalten wird. Die Tänzer haben nun einen schlängelnden Lauf durch die verschiedenen Tore begonnen (Abb. 25). Auf dem letzten Bild steht der Vortänzer auf den verflochtenen Stöcken. *Capmany* bildet S. 399 eine gewaltige Kette 32 stockverbundener Tänzer aus Pontevedra ab. Zwei Vortänzer stehen außerhalb und vollführen schwierige Schritte. Die Photographie stammt aus dem Jahre 1918. Ein zweiter Kettentanz „Danza de paloteo" aus Bayona in Galicia (1920), der auf S. 400 wiedergegeben wird, gemahnt an den Halleiner Schlangeltanz. In fünf Reihen laufen die Tänzer aneinander vorüber. Ein höchst verwickeltes Durchgehen zweier schwertverbundener Reihen unter Toren zeigt die Photographie des Tanzes aus Lesaca (Navarre), die mir Violet *Alford* sandte. Nach ihren Angaben gibt es weitere Kettenschwerttänze an der spanisch-portugiesischen Grenze um Pueblo de Guzman, nördlich von Huelva. Man tanzt sie vor den Madonnenbildern der Dörfer, wobei die Rivalität der verschiedenen Orte darin zum Aus-

[321a] In Durango ist aber die Erhebung des Führers auf einem Schwertgeflecht noch in lebender Erinnerung.

[322] *Capmany*, S. 402.

[323] Abb. bei *Capmany*, S. 381.

[324] A. F. v. *Schack*, Geschichte d. dramat. Lit. u. Kunst in Spanien, Berl. 1845, I, S. 70. Genaue Beschreibung bei J. de *Iztueta*, Guipuzcoaco Dantza Gogoangarrien Condaira, San Sebastian 1824—1826.

[325] ZfdA. XVIII, S. 11.

[326] *Capmany*, S. 400.

druck kommt, daß die Tanzgruppen die Madonnenbilder der anderen Dörfer herabsetzen und verwünschen. Auch bei den sonst ganz morrisähnlichen Schwerttänzen von Guipuzcoa sah Miss Alford eine keilförmige Kettenfigur beim Aufmarsch (San Sebastian, Zumarraga am 2. Juli und 15. August, Renteria usf.).[327] Folgende weitere Belege verdanke ich ferner *Rodney Gallop* und *S. Alford:* Robres, Sena (Aragon); San Sebastian, gelegentlich der Fronleichnamsprozission, und Beasain zu San Martin de la Asunción (Guipuzcoa); San Fermin (Navarre); Pontevedra (Galicia); Heremitage de la Roca (Andalusien); Ovejo (nahe Cordoba) am 15. August. Spanien ist also neben allen anderen Waffentänzen seit alter Zeit ein reiches Kettenschwerttanz-Gebiet.

Frankreich

Höchst dürftig ist im Vergleich zu Spanien, was wir aus Frankreich erfahren. Die einzige Beschreibung eines französischen Waffentanzes aus älterer Zeit bringt *Arbeau* (vgl. Kap. 8). Die vier Ausführenden sind mit Schild und Schwert ausgerüstet und tanzen einen richtigen Fechttanz. Für die Kettenschwerttänze kann aus diesem Bericht nichts gewonnen werden. Was unter der Notiz bei *Durieux*[328] verstanden werden soll, daß 1525/26 „compaignons jueurs de l'espée et du baston" in Cambrai aufgetreten seien, ist nicht sicher. Auch die Schilderung eines Waffentanzes von 1583 bei M. E. du *Méril*[329] bezieht sich nur auf einen Fechttanz. Das alte Schwertlied der Bretonen, das *Meschke* mit einiger Vorsicht anführt (S. 102), verdient diese Zurückhaltung allerdings vollauf. *Es ist nämlich eine glatte Fälschung.* Über *Villemarqué*[330] sind die Akten in der Keltistik wohl geschlossen. Aus Sehnsucht nach einer volksliedhaften keltischen Heldenliteratur wurden die Romanzen und Gesänge seiner Sammlung von Schulmeistern und Landedelleuten in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts verfertigt. Von Texten, die ins 6. Jahrhundert zurückreichen, kann keine Rede sein. Adolf *Holtzmann*[331] hat diesen Tatbestand als erster festgestellt und auch Chr. *Brandes*,[332] der sonst gegen Holtzmann polemisiert, erkennt dessen Urteil über Villemarqué an.

Schwerttänze führte beim französischen Militär bezeichnenderweise die Schweizer Garde ein. 1653 tanzten die Gardisten vor dem König, wobei sie das Haupt mit Weinranken bekränzt hatten. Von ihnen übernahmen andere Regimenter die Sitte und tanzten im Karneval bis ins 18. Jahrhundert den „danse de l'epée" zur Musik von Trommel und Flöte. Bei fünfzig geübte Tänzer waren in jedem Regiment zu finden, die besten beim Régiment du Roi und den Grenadiers de France. Zu Beginn der französischen Revolution verschwand der Brauch.[333] Die Sitte des

[327] Eine Abbildung aus Deva bei W. *Ziesemer*, Das Land der Basken (Berlin 1934) auf S. 104.

[328] Le théatre à Cambrai, Cambrai 1883, S. 15. = *Creizenach* I, S. 417.

[329] Historie de la Comédie, Paris 1864, I, S. 89, Anm. 3.

[330] Chants populaires de la Bretagne, 1840, I, Nr. 7.

[331] Kelten und Germanen, Stuttgart 1855, S. 63 ff.

[332] Das ethnographische Verhältnis der Kelten und Germanen, Leipzig 1857, S. 44.

[333] *Huberts*, S. 38, nach dem „Journal de Renaudot".

Tanzens im Karneval spricht für volkliche Grundlagen, doch stammt der Tanz aus der Schweiz und wurde in Frankreich nur eingebürgert. Das Konzil von Clermont-Ferrand verbot im 11. Jahrhundert „la danse du Glaive" in der Auvergne. In dieser Provinz ist heute noch ein „Montagnarde" genannter Stocktanz üblich.[333a]

Einen prachtvollen Kettenschwerttanz besitzt Frankreich aber doch, nämlich den Ba'cubert des Dorfes Pont de Cervières (Gemeinde Briançon) dicht an der italienischen Grenze. Mit den beiden Schwerttänzen auf der italienischen Seite des Bergkammes bildet er eine eigene südliche Gruppe. Raphael *Blanchard* hat diesen Tanz nach einem eigenen System aufgezeichnet und alle erreichbaren früheren Erwäh-

[333a] „Les hommes dansaient entre eux par groupes, se faisant vis-à-vis. La coutume ătait qu'ils se saluent en élevant leurs chapeaux d'un geste large. Ils criaient tous ensuite Hou! Hou! et poussaient, en vrais fils de la Gaule, le cri du coq: 'cocorico-co-côô'. Puis ils chantaient et dansaient en face les uns des autres. Ils commençaient par se défier, se toiser, se menacer, reculaient, avançaient, enfin brandissaient de lourds bâtons noueux qu'ils tenaient à la main. Ils se livraient ensuite à une escrime tumultueuse. Cela se compliquait parfois: les plus vigoureux saissant leur adversaire par les épaules le faisaient tournoyer, en suivant le rhythme de la danse, audessus de leur tête, puis le jetaient sur le sol aux applaudissements de l'assistance. Les sabots martelaient la terre comme s'il s'était agi de fouler aux pieds un ennemi vaincu. Et tous criaient à perdre haleine". „A Mougins, en Provence, on dansait une sorte de Pyrrhique qui se terminait par la jonglerie des poignards". *Guy Le Floch*, Les plus anciennes danses populaires de France II, Danses Guerrières, Numéro spécial Archives Internationales de la Danse, 5. November 1935, S. 3, 4. Der Liebenswürdigkeit der Herrn *Guy le Floch* und Curt *Sachs* verdanke ich auch den Hinweis auf die Schilderung eines seltsamen Waffentanzes bei F. *Vidal*, Lou Tambourin, Aix-Avignon 1864, S. 276: „Lei Foulié espagnolo... es abord en usâgi de-vers l'estang de Berro... es la memo danso que li dison leis Espaso en d'àutreis endré. Un jouine Espagnòu (censa) e 'no jouino Espagnolo soun au mitan d'un round fourma pèr dès, douge o quatorge jouinei gènt arma de sabre de boues.... Foui d'amour, lou calignaire caligno la calignairis, que fa semblant de noun se soucita d'éu, e d'encagno tant pèr sei refus, qu'aquéstou, desespera, sagato em'un pougnard la crudello, que toumbo avanido, mita mouerto. Alor lou fièr amaire, pèr sei proutestacieu, gagno lou perdoun e peréu l'amour de la ballo, que, fin alamen, en revenént à la vido revèn amouronsido, car es esmongudo, diren pas pèr lei bèllei paraulo, mai pèr lou brasseja que li fa lou juine Espagnòu. D'entre-tèms, lei dansaire, virant au round, cambejon à l'entour dôu parèu, marcon lou pas e fan lou moulinet en ferroniant emé seis espaso de boues chasco fes que s'arrescontron; simagrego de batèsto que duro jusqu'à la fin de la pantoumimo". 10—14 junge Leute mit Holzsäbeln umtanzen einen jungen Spanier und eine junge Spanierin. Liebestoll umwirbt der Liebhaber das Mädchen, das so tut, als ob es ihn nicht beachten würde. Da greift er, erzürnt über ihre Abweisung, mit einem Dolch die Grausame an, die leblos, halb tot zu Boden fällt. Doch er gewinnt durch seine Beteuerungen Verzeihung und die Liebe der Schönen, die er umarmt. Inzwischen kreisen die Tänzer rund um das Paar, markieren den Schritt und machen die „Mühle", indem sie ihre Holzschwerter jedesmal, wenn sie sich treffen „ferroniant" (schwingen? kreuzen? aneinanderschlagen?) bis zum Schluß des Spieles.

nungen in einer Monographie gesammelt.[334] Sein gründliches und reich mit Bildern versehenes Werk gestattet eine genaue Zergliederung des Ba'cubert, der mit seinen Dreiecken, Sternen und dem Zusammenlegen der Schwerter um den Hals des Vortänzers gleichsam die Wege angibt, auf denen man zur Bildung der Rose gelangt. Also eine sehr wertvolle Tanzform. Schwertsprung und Brücke fehlen allerdings. Wir wollen die 25 Seiten umfassende Beschreibung der Bewegungen in abgekürzter Form wiedergeben, da bisher alle Schilderungen an Unklarheiten litten.

9, 11 oder 13 unverheiratete Männer (heute werden allerdings auch manchmal schon Verheiratete zur Aushilfe herangezogen) tanzen den Ba'cubert am Fest des hl. Rochus (1. August). Früher war der Platz vor der Dorfkirche der Schauplatz, heute wählt man Scheunen oder ein Podium. Der Grundzug des Tanzes ist aber noch immer ernst und feierlich. Alle sind ganz in Weiß gekleidet, um die Mitte tragen sie rote Schärpen (wenn sie in Trauer sind blaue) und ehemals soll noch ein goldenes Stirnband den Schmuck vervollkommnet haben. Die alten Schwerter waren kürzer als die heute in Verwendung stehenden Degen und hatten einen Kupfergriff. Der Vortänzer bewahrte sie in den Zwischenzeiten auf. Nach alten Berichten war die Teilnahmsberechtigung am Ba'cubert ehemals in gewissen Familien erblich.

Als musikalische Begleitung dient ausschließlich der Gesang einiger Frauen mit einem bloßen Trällertext. Die Melodie ist dorisch auf G mit einigen Vierteltonabweichungen, der Takt launenhaft, doch wählten die Aufzeichner einen 2/4 Takt. Um den Sängerinnen eine kleine Erholung zu gewähren, wird nach der 19. Figur (nach Blanchards Zählung) eine kleine Pause eingeschaltet. Die reine Tanzdauer beträgt ungefähr eine Viertelstunde. Jede Änderung der Figuren erfolgt genau in dem Augenblick, in dem die Sängerinnen das Lied beendet haben und wieder mit „Et tralala" einsetzen. Als Vortänzer wird der Kleinste gewählt, da ihm die Degen leichter um den Hals gelegt werden können. Blanchard zählt 45 Figuren, in Wirklichkeit sind es bedeutend weniger, da er jede Auflösung und Vorstufe zur Bildung einer neuen schon als selbständige Figur nimmt. Die erste Hälfte des Tanzes heißt nach dem Niederknien und Aufstehen wenn die Schwerter um den Hals des Vortänzers liegen „La Lève", der zweite Teil einfach „Les Figures".

Die Tänzer marschieren im Gänsemarsch auf, die Schwerter nach militärischer Art geschultert. Die Kreisbewegung ist immer mit der Sonne. Alle machen Halt, drehen sich der Mitte zu und stützen die Schwerter mit der Spitze auf die Erde (neben den rechten Fuß, die rechte Hand ist leicht weggestreckt). In dieser Stellung verharren sie bis zum Ende der Melodie.

1: Alle legen die Schwerter gleichzeitig auf den Boden, die Spitzen der Mitte zu, so daß ein Stern entsteht und bleiben wieder unbeweglich. Mit dem Vortänzer beginnend grüßt sodann ein Tänzer nach dem anderen seinen Nebenmann, nimmt sein Schwert auf und reicht die Spitze dem rechts neben ihm Stehenden. Innerhalb eines Melodieab-

[334] Le Ba'cubert, Paris 1914, Libraire E. Champion (90 Seiten, 41 Textabbildungen und 9 Tafeln).

laufes wird dadurch die Kette „Spitz und Griff" hergestellt, die nun während des ganzen Tanzes bestehen bleibt.[335]

2: Mit einer Art Polkaschritt bewegt man sich mitsonnen (links beginnend), wobei während einer Melodie der Kreis so weit wie möglich gemacht, bei der nächsten aber zusammengerückt wird. Nun erfolgt eine oft wiederkehrende Drehung. Alle heben gleichzeitig die linke Hand mit der Schwertspitze des Vordermannes und vollführen am Ort eine Rechtswalzerdrehung, wobei der rechte Arm unter dem linken bleibt und sich um die linke Hüfte legt. Die Stellung, in der jetzt weiter getanzt wird, ist also folgende: Der rechte Arm liegt vor dem Körper, die Hand auf der linken Hüfte, der linke Arm ist in Kopfhöhe gehoben, die Ellbogen nach außen. Das Schwert geht von der Rechten des Vordermannes schief aufwärts zur Linken des Folgenden. Beim nächsten „Et tralala" wird durch die entgegengesetzte Drehung die ursprüngliche Haltung wiederhergestellt, dann tanzt man bis zum Ende der Melodie weiter.

3: Der Vortänzer hebt sein Schwert, dessen Spitze Nr. 2 hält,[336] Nr. 9 dreht sich unter seinem linken Arm im Rechtswalzersinn und geht unter dem Tor durch, die Schwerter werden zur Gürtelhöhe gesenkt; dadurch sind die Schwerter 1—2 und 8—9 gekreuzt.[337] Nr. 9 befindet sich also gewissermaßen außerhalb des Kreises, aber doch mit ihm verbunden und geht mit ihm weiter. Beim Beginn der nächsten Wiederholung geht auch Nr. 8 unter dem neuerlich gehobenen Schwert 1—2 durch wie vorhin Nr. 9. Mit jedem „Et tralala" geht ein Tänzer mehr durch; der neue Kreis wird also immer größer, bis der alte zuletzt mit einer Rechtsdrehung des Vortänzers zuletzt ganz in den neuen aufgelöst ist. Nun hat jeder den linken Arm über den rechten gekreuzt, die linke Hand ruht auf dem rechten Unterarm (vgl. die Fig. „Elbows" im Sleights Sword Dance, Sharp II, S. 19). Die Figur bedeutet also bloß ein absatzweises Durchgehen der Kette unter dem Tor, dessen Mittelphase (ein Achter aus 2 gleichgroßen Kreisen) auch im Braunauer Schwerttanz vorkommt.

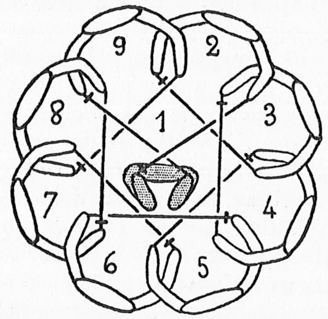
4: Die linken Arme werden über den Kopf gehoben, die Schwerter gehen also über die linke Schulter des Vordermannes. Nach ein oder zwei Runden in dieser Stellung hebt man die Arme bei „Laderitanla" wieder über den Kopf zur Verschränkung zurück und verengert den Kreis, wobei man sich der Mitte zuwendet und nun die gleiche Stellung hat, wie beim „Kleschen" des Laufenbacher oder Böhmerwälder Schwerttanzes (die Arme sind gekreuzt).

5: Die Nebenmänner des Vortänzers heben ihre Schwerter, der Vortänzer tritt unter ihnen durch zur Mitte, wobei er sich dreht, so daß die Schwerter gekreuzt über seine Schultern zu liegen kommen (9—1 auf 1—2). Die anderen Tänzer verengern den Kreis noch mehr, der linke Ellbogen ruht auf dem rechten des Nebenmannes. Dadurch legen sich die Schwerter in Sternform um den Hals des Vortänzers (Abb. S. 128). Nun folgt eine acht- bis zehnmal wiederholte Bewegung: Die Tänzer schwingen das linke Bein vor, stellen es zum rechten zurück und schwingen das rechte nach rückwärts. Beim Rückwärtsschwung neigen sie sich so weit, daß das rechte Knie fast den Boden berührt, stehen wieder auf und schwingen den linken Fuß vor usw. Es kommt also ein fortwährendes Heben und Senken zustande, gleichsam ein Hinabdrücken des Tänzers, dem die Schwer-

[335] Das rechte Schwert ist jedoch nicht über die Schulter gelegt, sondern wird mit herabhängendem Arm zurückgereicht.

[336] Blanchard bezeichnet das Schwert des Vortänzers, das Nr. 2 gereicht wird, mit 1—2, die weiteren mit 2—3, 3—4 usw. bis zum Schwert 9—1.

[337] Bei jedem Senken werden die gekreuzten Schwerter zusammengeschlagen.



La Lève. Der Vortänzer wird von den Schwertern eingeschlossen (nach Blanchard)

ter um den Hals liegen. Durch das wieder in den Kreis-Treten des Vortänzers wird die vorhergehende Haltung hergestellt. Auf diese bedeutsame Figur folgt die Pause.

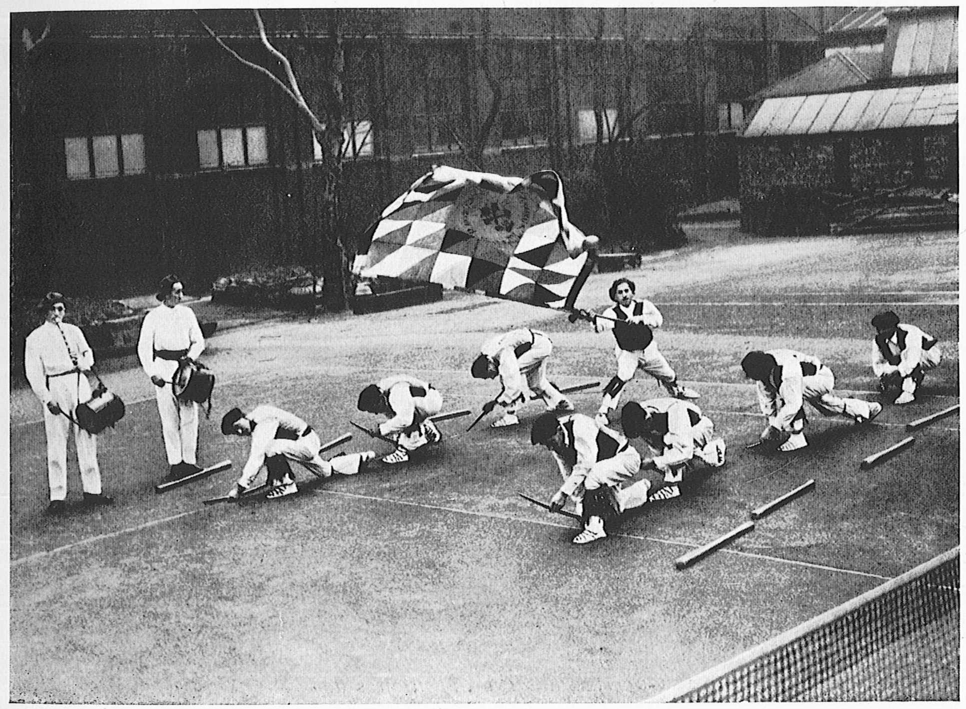
6: Nach einem Kreisgang dreht sich Nr. 2 unter seinem linken Arm eine Vierteldrehung links, so daß er den Arm mit dem Schwert 1—2 wieder auf die richtige Seite bekommt und geht unter dem Tor des Schwertes 9—1 durch; die Schwerter werden zum Kreuz gesenkt und Nr. 2 ist wie vorhin gewissermaßen außerhalb des Kreises. Nach je einem Melodieablauf folgt der nächste Tänzer, also abermals das absatzweise Durchgehen unter dem Schwert, jedoch im Gegensinne, das aber nicht zu Ende geführt wird. Die Nummern 7, 8 und 9 bleiben in der verdrehten Stellung.

7: Nun dreht sich Nr. 4 unter seiner Spitze und geht unter dem Schwert 5—6 durch, Nr. 3 macht dasselbe und stellt sich hinter Nr. 4; nicht verändert haben sich Nr. 1, 2 und 6. Dann nähert der Vortänzer seine linke Hand der rechten von Nr. 6 und beide heben diese Hände in Kopfhöhe. Jeder von den Nummern 7, 8 und 9 gibt beide Hände zusammen. 7 und 8 lassen ihre Hände in Gürtelhöhe, Nr. 9 hebt sie zum rechten Ohr. Es entsteht also ein schief gehaltenes Quadrat, von dessen waagrechten Seiten 9—1 oben und 7—8 unten ist (Quadrata rosa in Dithmarschen und Schweden!). Gleichzeitig bildet sich auf entsprechende Weise ein zweites Viereck durch die Tänzer 3, 4 und 5 mit dem Schwert von 2. Das Schwert 1—2 bleibt außerhalb der Vierecke und wird mit herabhängenden Armen gehalten. Nr. 6 gehört zu beiden Vierecken. In dieser Stellung wird weiter im Kreis geschritten.

8: Das zweite Viereck löst sich wieder auf (Nr. 3 dreht sich unter seinem Schwert und geht unter 5—6 durch, Nr. 4 gleichfalls), das erste bleibt inzwischen noch bestehen. Dann dreht sich auch Nr. 7 vom ersten Viereck aus und geht unter 9—1 durch zur Grundstellung. Die Tänzer 8 und 9 bleiben jedoch. Ihre Schwerter bilden im nun folgenden Abschnitt das kleine Dreieck. Es beginnt die Bildung der neuen Figur: Nr. 5 dreht sich unter seiner Spitze und geht unter dem Schwert 6—7 durch. Damit ist die Grundlage für das erste große Dreieck geschaffen. Dann dreht sich Nr. 2 und geht unter 3—4 durch, die Voraussetzung für das zweite große Dreieck. Nun vereinigen die Tänzer 2, 3, 5, 6 und 8 ihre Hände, 4 nähert seine rechte Hand der linken von 7 und seine linke der rechten von 1. Dadurch daß 9 seine Hände nicht vereinigt, entsteht das kleine Dreieck. Die drei Dreiecke werden gleichfalls schräg gehalten, um gut sicht-



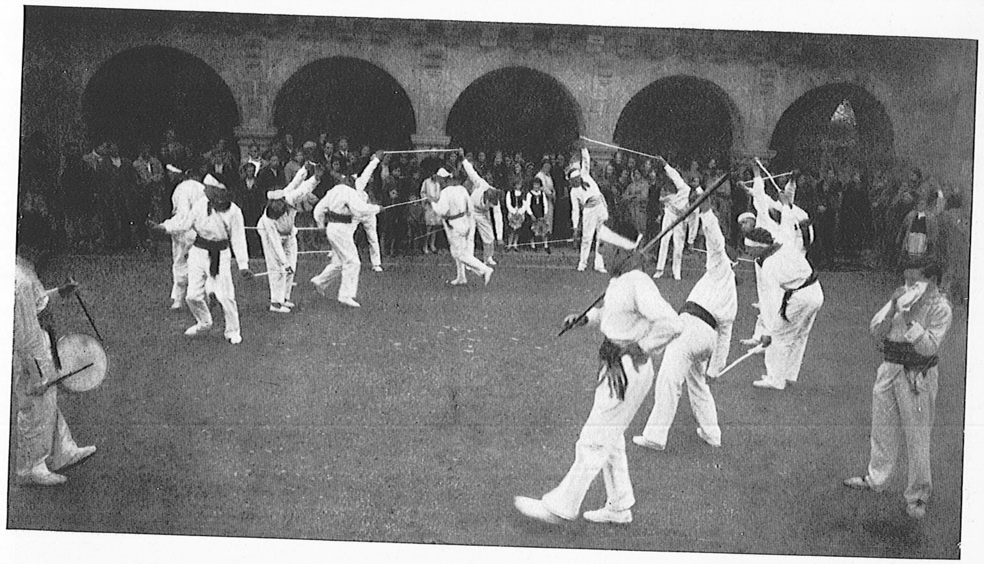
22. Der Earsdon Kurzschwerttanz. Die Tänzer haben eben das Schwertgeflecht gebildet und steppen



23. Fahnenschwingen über den baskischen Schwerttänzern



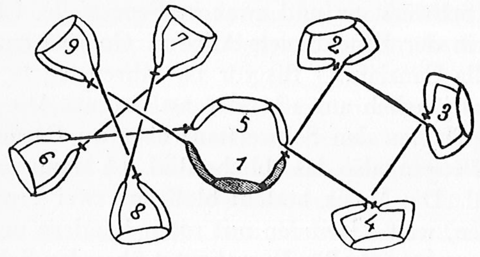
24. Die Erhebung der Anführer (Basken)



25. Danza Guerrera aus Ibio, Montanas de Santander

bar zu sein (durch das Heben der Hände von 3, 6 und 9; die Schwerter 1—2 und 4—5 sind die Grundlinien der großen Dreiecke).

9: Auflösung der beiden großen Dreiecke durch das Drehen und wieder in die Reihe-Gehen von Nr. 2 und 5. Die Bildung eines Sternes geschieht sodann in der Weise, daß sich Nr. 6 unter seiner Spitze dreht und unter dem noch bestehenden kleinen Dreieck durchgeht, wodurch die Schwerter „fürchterlich verwickelt werden", wie Blanchard bemerkt. Der fünfeckige Stern besteht also aus den Tänzern 8, 6, 9, 7 und dem Schwert 5—6. Noch aber ist die Figur nicht vollendet. da zu ihr noch ein Viereck tritt. Die Nummern 3 und 4 drehen sich und gehen unter dem Schwert 4—5 durch. Nun nähert jeder der Tänzer 2—9 seine beiden Hände, ferner nähern sich die linke Hand von Nr. 1 und die rechte von Nr. 5 und die rechte von Nr. 1 der linken von Nr. 5. Es entsteht somit ein Stern und neben ihm ein Viereck, die wieder schief getragen werden.



Stern und Viereck (nach Blanchard)

10: Auflösung des Vierecks, indem Nr. 2 und 3 durchgehen. Dann wird der Stern aufgelöst. Nr. 6 geht unter dem nun ganz gehobenen Stern durch und kommt hinter Nr. 5 in die Grundstellung. Nr. 8 und 9 drehen sich gleichzeitig unter der Spitze, wobei Nr. 8 unter dem Schwert 9—1 durchgeht. Damit ist die Grundstellung wiederhergestellt. Man vergrößert den Kreis so weit als möglich. Dann läßt jeder die Spitze vom Schwert des Vordermannes los, schwingt das Schwert in einer Bogenlinie zur Mitte des Kreises, wobei die Spitze knapp über dem Boden geht, schultert das Schwert und nach ein bis zwei Runden in bloßem Gänsemarsch (nunmehr Marschschritt), gehen sie ab.

Das ist die Ausführung mit neun Tänzern, der besten Zahl. Nur die ältesten Einwohner erinnern sich auch an 11 Tänzer. Doch sind auch 13 und selbst 15 Tänzer möglich. Die erste Hälfte des Tanzes bleibt dabei unverändert, nur im zweiten wachsen die Möglichkeiten der Zusammenstellung. Bei 11 Tänzern erhält man nacheinander zwei Vierecke und ein Dreieck, zwei Dreiecke und ein Viereck und schließlich zwei Sterne. Bei 13 Tänzern kommen nacheinander drei Vierecke, vier Dreiecke, 2 Sterne und ein Dreieck. 15 Tänzer ergeben drei Vierecke und ein Dreieck, fünf Dreiecke und schließlich drei Sterne. Der erste Teil, besonders die Hebefigur wird aber durch solch übermäßige Tänzerzahlen unübersichtlich. Man hat nicht mehr den Eindruck, daß sich der Vortänzer in der Mitte des Kreises befindet.

Vergleiches wegen sei erwähnt, daß die Figur „Three Reel" im Ampleforth Schwerttanz[338] aus zwei jedoch nicht untereinander zusammenhängenden Drei-

[338] *Sharp* SD III, S. 68.

ecken besteht. Die Schwerter werden waagrecht gehalten, dann geht immer ein Tänzer durch; das Dreieck zeigt in diesem Augenblick nach unten. Außerdem bewegen sich beide Dreiecke im Kreise um einander.

Eine recht ausführliche Beschreibung des Ba'cubert gab bereits Farnaud im Jahre 1808, wahrscheinlich bezieht sich auch eine Anspielung von 1730 auf diesen Tanz. Weiter kommt man mit den Belegen nicht zurück. Blanchards Verknüpfung des Ba'cubert mit dem Brueghelbild — er kannte sonst keinen Kettenschwerttanz — ist nur ein Musterbeispiel für die Gefährlichkeit solcher Ableitungen.

Italien

Gleich jenseits der Paßhöhe, auf der italienischen Seite der Berge, treffen wir abermals auf einen Schwerttanz und zwar in Fenestrelle. Über ihn berichtet die bekannte Erforscherin der Kinderspiele Alice B. *Gomme* nach der Aufzeichnung ihrer Freundin Estella Canziani.[339] Bis vor 10 Jahren tanzte eine jüngere Gruppe diesen Schwerttanz alljährlich am 13. oder 20. August. Die Alten, von denen sie ihn gelernt hatten, pflegten den Schwerttanz aber im Carneval auszuführen, wo sie von Dorf zu Dorf zogen, also das übliche Bild. 14 Mann sind erforderlich, doch ist 18 die beste Zahl. Die Musik besteht bloß aus zwei Trommlern. Alle Tänzer tragen rote Kniehosen, weiße Hemden mit roten Bändern und Quasten am Ende, ferner rot-weiß-grün gestreifte Bänder gekreuzt über den Schultern (vgl. Spanien, die englischen Morristänzer und die rumänischen Caluşarii) und um die Hüfte. Schwarze Schuhe, weiße Strümpfe und krempenlose Hüte mit roten, weißen und grünen geflochtenen Bändern überdeckt und mit Bändern unter dem Kinn vervollständigen die Ausrüstung. Die Schwerter sind stumpf, leicht geschweift und zwischen 3 und 4 Fuß lang. Zu den eigentlichen Tänzern kommen noch zwei Kürassiere, ein Türke mit einem Turban, ein Clown und ein Harlekin, welcher der wirkliche Anführer der Gruppe ist und die Kommandos gibt. Er trägt einen hohen Spitzhut mit einer Troddel oben und Schellen rund um den Hut.

Der Tanz beginnt, wenn die Ausführenden in einer langen Reihe stehen, die Schwerter mit der Spitze gegen den Boden gerichtet. Zehn Fuß vor der Truppe steht der Anführer, wozu der beste Tänzer gewählt wird. Zuerst kommt der Marsch im Kreise. Ein Kommando und sie erheben die Schwerter mit den Spitzen nach oben, marschieren weiter und grüßen den Anführer und das Publikum. Der Gruß gleicht am ehesten dem Dreitaktschlag eines Dirigenten. Nun werden die Schwerter über die rechte Schulter zurückgelegt und zur Kette gefaßt, die während des ganzen folgenden Tanzes gewahrt bleibt (Abb. 26). „Ther order is now given for the „Vigna bassa". The first man turns his sword over his head, the second goes the length of the sword, facing him, the others all do the same, keeping their swords the heigth of the belts. The chief then orders „Aprite" and the swords are opened — that is, put with a space between. The right hands are held higher than the left.

[339] The Sword Dance of Fenestrelle, Journal of the EFDS IV, 1931, S. 17ff. nach dem Buch „Piedmont" von E. Canziani.

The chief or harlequin now shouts „Passate", and all jump over the swords one after the other. All the others follow, beginning at the farther end. Throughout the dance the chain of swords is never broken, and the movement is kept up by the dancers jumping up and down even when staying in their places."

Die nächste Figur „Vigna alta" ist unsere wohlbekannte „Brücke", bei der die Tänzer einander in zwei Reihen gegenüberstehen, die geraden Nummern auf der einen Seite, die ungeraden auf der anderen. Zuerst läuft der Harlekin unter der Brücke durch, gefolgt von den übrigen Tänzern. Ein Rundgang leitet zur nächsten Figur „Cerchio" über. Der Harlekin hält einen Reifen vor den ersten Tänzer und nun springt die Schwertkette durch den Reifen, wobei die Schwerter in Hüfthöhe gehalten werden. Der Sprung beginnt mit dem rechten Fuß. Auch der Harlekin hüpft am Ort und gibt den Tänzern leichte Schläge, während sie durchspringen. Abermals folgt die Pausenfigur des Rundganges und nun halten der Harlekin und Nr. 2 ihre Schwerter hoch, so daß sie ein Tor bilden, unter dem die Kette durchläuft. Wieder ein Rundgang, woran sich die Figur „Molinello" schließt, die bekannte Schneckenwindung, welche der Harlekin einleitet, indem er nach rechts läuft. Nach dem Eindrehen schlüpft er wieder heraus, die Schnecke löst sich auf und dreht sich nun nach der anderen Seite ein. Abermals folgt die Aufstellung in zwei parallelen Reihen wie zur Brücke, die gekreuzten Schwerter werden tief gehalten und der Harlekin springt über sie. Dann hebt man die Schwerter und alle gehen durch wie in „Vigna alta". Am Beginn der nächsten Figur bleibt der Harlekin vor dem Anführer stehen, der sein Schwert in der Brusthöhe des Harlekins hält. Nr. 2 bleibt vor dem Harlekin stehen, die Spitze vom Schwert des Nebenmannes haltend und die übrigen folgen in gleicher Weise, so daß die Brust des Harlekins von Schwertern eingeschlossen wird (rosa alla cintola). Die Auflösung erfolgt, indem der letzte Tänzer in der entgegengesetzten Richtung zu laufen beginnt (wie in Unterwössen und Hallein). Alle bisherigen Bewegungen wiederholen sich. Nur der Sprung durch den Reifen geschieht nun so, daß der erste Tänzer den Reif in die eigene Hand nimmt und durchsteigt; die linke Hand wird dabei tief gehalten, so daß der Reifen auf die nächste Person übergleitet. Dann bleibt der Harlekin 7 Fuß vor dem Anführer stehen und wird abermals von den Schwertern eingeschlossen, die aber nun um seinen Hals zu liegen kommen (rosa al collo). Ein oder zweimal laufen alle rund, die Schwerter um den Hals des Narren haltend, dann werden die Waffen genau wie in England zurückgezogen. Abermals folgt eine Wiederholung des gesamten Tanzes. Dann bleibt der erste Tänzer stehen und alle anderen laufen um ihn herum, wobei jeder sein Schwert auf die ersten beiden legt (die gekreuzt wurden), so eine Plattform bildend (rosa finale). Wenn das Schwertgeflecht vollendet ist, springt der Harlekin über zwei Männer auf diese Plattform hinauf, während der Trommler eins, zwei markiert. Auf der Plattform stehend, macht nun der Harlekin verschiedene Spässe. Dann schlagen die Trommler eins, zwei, drei und bei jedem Schlag wird der Harlekin hoch in die Luft gehoben (!). Beim dritten Schlag ziehen alle Tänzer ihre Schwerter plötzlich zurück und der Harlekin fällt zu Boden (allerdings auf seine Füße). Nun erscheint

der Türke mit einem Maibaum, an dem bunte Bänder hängen, jeder Mann ergreift ein Band und es folgt der normale „Bandltanz". Darnach stellen sich die Tänzer wieder in zwei Reihen auf, schlagen mit ihren Schwertern dreimal gegen den Boden, marschieren in der Runde und grüßen zum Abschluß wie eingangs. Während des Tanzes, der anderthalb bis zwei Stunden dauert, stehen die Tänzer keinen Augenblick still. Ununterbrochen wird gehüpft, auch wenn sie am Ort stehen, was an die Imster Schemenläufer gemahnt.[339a]

Der Tanz von Fenestrelle erweist sich demnach als eine ausgezeichnete Form, sehr reichhaltig, mit all den typischen Bewegungen, Your own sword, Brücke, Schnecke und Schwertflechten. Der Sprung durch den Reifen ersetzt wohl den Schwertfenstersprung. Bemerkenswert ist auch die dreimalige Erhebung des Anführers, die eine Parallele im dreimaligen Heben und Senken der Reifenkrone in Hüttenberg besitzt. Die Verbindung mit dem Bandltanz, der ja sicher auch kultischen Ursprungs

[339a] Beim Londoner Volkstanzkongreß 1935 sah ich folgende abgekürzte Form des Tanzes. 14 Mann, Trommler, Reifenträger, Harlekin und 2 Mann in langen Röcken und Dreispitz marschierten auf, ihnen voran wurde der Bandlbaum getragen. Alle Tänzer mit Ausnahme des Harlekin und der beiden Langröcke, die im übrigen unbeteiligt zur Seite standen, trugen eine Art Turban. Sie stellten sich in einer Front auf. Schwerter geschultert (Spitzen in Augenhöhe). Dann links um und Marsch zum Kreis (mitsonnen) um den Bandlbaum. Alle machen Halt, wenden sich zur Mitte und stecken die Schwerter durch den Gürtel. Dann folgt der gewöhnliche Bandltanz im Marschschritt, wobei sie das Band mit der Rechten halten; die linke Hand ruht auf dem Schwertgriff. Wenn die Bänder wieder gelöst sind, wird der Baum weggetragen, alle Tänzer ziehen die Säbel und es beginnt der Schwerttanz. Die Kommandos werden durch einzelne Trommelschläge gegeben. Durch Zurückreichen der Schwerter über die Schulter entsteht die übliche (offene) Kette (Tanzrichtung gegen die Sonne). Dann dreht sich der erste Tänzer nach rechts (mitsonnen) und der zweite unter dem Schwert des Anführers nach links (gegensonnen). Alle anderen gehen unter diesem Schwert durch, das sich über ihren Köpfen im Gegenzug bewegt, und folgen dem 2. Tänzer. Nach einem weiteren Kreisgang bleibt Nr. 1 stehen, Nr. 2 ihm gegenüber. Die anderen gehen weiter im Kreis um sie (gegen die Sonne), dann stellt sich Nr. 3 rechts von Nr. 1 und Nr. 4 links von Nr. 2 usf. Es entsteht die Aufstellung in zwei Reihen einander gegenüber, die Schwerter zwischen den Tänzern sind gekreuzt. Auch beim Stehen wird am Ort Takt getreten. Der Harlekin läuft bei jeder Kreisbewegung im Gegensinn herum. Nun werden die Schwerter hochgehoben, der Harlekin geht unter ihnen durch, gefolgt vom 1. Tänzer, der die übrigen nachzieht und so wieder zur Kette auflöst (mitsonnen). Nun tritt der Harlekin in die Mitte, Nr. 1 stellt sich vor ihm auf, Nr. 2 gegenüber, die anderen marschieren rund und schließen sich der Reihe nach an, es entstehen aber nun nicht zwei Reihen, sondern ein Kreis, der den Harlekin mit seinen Schwertern in Hüfthöhe einschließt. Dabei wackelt der Harlekin bedenklich mit dem Kopf. Bei einer zweiten Aufführung ersetzten sie diese Figur durch die spätere, wo sie die Schwerter um den Hals des Narren legen. Dann werden die Schwerter hochgehoben und der Narr schlüpft unter ihnen heraus. Die Auflösung erfolgt im Gegensinne (von innen her, mit der Sonne). Daran schließt sich der Schwertsprung aller über das erste Schwert (wie das Durchgehen, nur wird das Schwert jetzt tief gehalten). Der Harlekin und der Reifträger treten nun

ist, könnte zu denken geben.[340] Werden doch in dem einen Falle Schwerter um den Hals des Narren geflochten und im anderen Bänder um den Stamm. Bänder ersetzen die Schwerter in manchen Tänzen. Ein sehr gutes Beispiel lernte ich im färöischen „Bandadansen" kennen. Die Tänzer stehen paarweise hintereinander und halten in ihren erhobenen Händen zwischen sich ein Band gespannt, so daß die Aneinanderreihung der torbildenden Paare einen Gang entstehen läßt, welcher der Brücke des Schwerttanzes entspricht (freilich ist nur immer je ein Paar durch das Band verbunden). Nun wendet sich das erste Paar nach innen und tanzt unter der Brücke durch, gefolgt von den andern, während die torbildenden Paare aufrücken. Am Ende der Brücke angelangt drehen sich die Durchtanzenden wieder nach außen und schließen sich den torbildenden an, also genau die Brückenbewegung. Th. J. *Tarnowius*[341] schildert den Bandadans bereits im 16. Jahrhundert: „5 oder 6 auf jeder Seite tanzen mit Bändern in den Händen, die sie über dem Kopfe halten und verwickeln einander so im Tanz und wenn sie sich umgedreht haben, kommen sie jeder wieder auf ihren rechten Platz."[342] Die nächste Beschreibung stammt von *Svabo* aus dem Ende des 18. Jahrhunderts.[343] Vom Tanz mit Bändern als Verbindungsgerät bis zu dem mit Tüchern wäre kein weiter Schritt mehr.[344]

Ein zweiter italienischer Schwerttanz besteht in Vicoforte, nahe Mondovi, etwas

vor und halten den Reifen, durch den die gesamte Kette springt (rechter Fuß, rechte Schulter voran, Kreisrichtung dann mit der Sonne). Nach einem weiteren Rundgang folgt der Schwerterstern, der genau wie beim Einschließen des Narren gebildet wird. Alle Tänzer stehen nun in einem engen Kreis, die Schwerter zwischen ihnen sternförmig gekreuzt. Zum Klange von 2 Trommelschlägen springt der Narr über einen gebückten Helfer auf den Schwerterstern. Dann wird er hochgehoben und nach 3 Trommelschlägen ziehen alle die Schwerter zurück, so daß der Narr zu Boden fällt. Alle bleiben einen Augenblick stehen, die Schwerter mit der Spitze gegen den Boden haltend (zur Kreismitte), dann schultern sie die Degen (keine Kettenfassung mehr) machen links um und marschieren ab. Diese Reihenfolge wurde bei 2 Aufführungen eingehalten. Bei der dritten, die ich sah, kam der Sprung über das Schwert bereits nach dem ersten Durchgehen. Der Trommelrhythmus hatte zumeist folgende Formen:



[340] Die Verbindung von Reiftanz und Bandltanz finden wir in Tamsweg.

[341] „Ferøers Beskrifvelse udi største korthed forfattet af Thoma Tarnovio", 1669.

[342] „5 eller 6 paa huer side dantse med baand i haenderne, holdende dem undertiden ofver hofvidet, oc indvicle sig saaledes med hin anden i dantsen oc naer de hafve omsnurret dem, da kommer huer paa sin rette plads igien."

[343] Hj. *Thuren*, Folkesangen paa Faerøerne, Kphg. 1908, S. 53.

[344] Jn diesem Zusammenhang muß allerdings auch an einen gotischen Tanz erinnert werden, den der Grieche Priskos am Wohnort Attilas in der Theissebene sah. Mädchen zogen vor dem Hunnenherrscher her in vielen Reihen unter hochgehaltenen weißen Schleiern; dazu sangen sie skythische Gesänge. (A. *Heusler*, Altgermanische Dichtung S. 42 f.)

weiter südlich von den eben genannten Tänzen. Er soll bis ins 15. und 16. Jahrhundert zurückzuverfolgen sein. Die Truppe besteht aus 20 Mann, einem Harlekin, einem Fürsten, einem Richter, einem Bogenschützen, zwei Mohren und einem Soldaten. Zuerst tritt der Harlekin mit einer Fahne auf, nimmt seinen Hut ab, grüßt und kündigt die Unterhaltung an. Dann erscheinen die übrigen Tänzer, angeführt von Brighella, einem anderen Harlekin, und es entspinnt sich ein typisches Schwerttanzspiel. Der Narr wird aufgefordert, durch eine schöne Straße nach Pavia zu gehen. Er geht unter der Schwerterbrücke durch. Dann halten sie die Schwerter tief und der Narr muß über sie als Brücke nach Pavia. Hierauf werden die Schwerter um den Hals des Narren gelegt. Es gelingt ihm zu entfliehen, doch er wird angeklagt, daß er den Fürsten beleidigt habe und nach einer komischen Gerichtsverhandlung getötet. Alle Tänzer springen mit dem Schwert in beiden Händen über ihn und die Mohren schleifen ihn hinaus. Der Tanz ist offensichtlich schon weit auf dem Wege, den die Clausthaler Überlieferung ging, wo zuletzt nur mehr das Spiel mit einigen Tanzandeutungen übrig blieb.

Wir finden also in den Bergregionen von Ober-Italien, hinübergreifend über die französische Grenze, eine hochinteressante Schwerttanzgruppe mit allen wichtigen Figuren, von denen manche sogar hervorragend reich ausgebildet sind. Die Übereinstimmung mit den bisher besprochenen englischen und deutschen Schwerttänzen ist unverkennbar. Man könnte die norditalienischen Schwerttänze vielleicht an die Schweizer anschließen. Denn was sonst in Italien an Waffentänzen besteht, gehört nicht zu den Kettenschwerttänzen: In Toskana „il ballo del saracino", in Piemont die „Spadonari" von Susa, San Vincenzo in Caglione und in Limone, der „Ballo del bastone" in verschiedenen Orten der Romagna, in Sizilien die „Taratatà".

Die Spadonari von San Vincenzo di Giaglione bei Turin sind 4 Tänzer mit langen Schwertern, die nach den religiösen Handlungen auf dem Kirchenplatz zur Begleitung der Dorfmusik verschiedene Figuren ausführen, die ländliche Arbeit und einen Scheinkampf darstellen. In Limone wird die Karfreitagsprozession von Fahnenschwenkern eröffnet (vgl. auch ballo dell'insegna in Forcella, Teramo). 12 Bewaffnete mit großen Schwertern tanzen während der Wartezeit beim Aufstellen des Zuges zum Spiel zweier Pfeifer und eines Trommlers in verschiedenen Schwenkungen und geben einen Scheinkampf zum Besten. Der Tanz der Spadonari von Susa in Piemont gehört zu einem großen Fest, mit dem auch ein Spiel von den Missetaten und dem Sturz eines tyrannischen Lehensherrn verbunden ist. Auf der Wiese, wo der Tyrann der Überlieferung nach getötet worden sein soll, spielt sich die Handlung ab. Nach einer Einleitung verliest der Herold ein Edikt des Tyrannen, das vom Volk mit lärmendem Protest aufgenommen wird. Es kommt zum Kampf beider Parteien. Die Prügelei, an der große Massen teilnehmen, ist „violenta e rapida".[344a] Bald unterliegt der Tyrann, der auf der Flucht gefangen und getötet wird. Nun erst kommt der eigentliche Tanz mit mächtigen Flambergen.

[344a] Danze Popolari Italiane, Edizione Opera Nazionale Dopolavoro, Roma, A XIII, S. 47.

„Außerordentlich ist ihre Beweglichkeit und Kunst das Parieren und das Attackieren darzustellen, beim Zusammenschlagen der Schwerter, beim Senken der Spitzen gegen den Boden, beim Wiederaufnehmen im Kampf, dem raschen Wechsel, alles im Rhythmus". Bei der darauffolgenden Prozession schreiten die Schwerttänzer vor der Geistlichkeit und den Symbolträgern, wobei sie sich häufig um sich selbst drehen. In der Kirche assistieren sie bei der Messe. Daran schließt sich ein zweitägiger Umzug der Schwerttänzer durch die Stadt und Umgebung.[344b] In vielen Gegenden der Romagna ist il ballo dei bastoni üblich. Darin ist jeder Tänzer mit 2 Stökken bewaffnet, die zusammengeschlagen werden. Nach der Meinung des Schilderers soll das den Kampf vor dem Frauenraub darstellen; wohl eines der üblichen Herkunftsmärchen, denen weiter keine Bedeutung zukommt. Die Taratatà von Casteltermini in Sizilien ähnelt der dalmatinischen Moreska. Auch da ein Hofstaat, bestehend aus einem König mit zwei Ministern und einem Leibarzt. Die Soldaten tragen künstliche Blumen auf ihren Kopfbedeckungen. In jeder Hand führen sie einen Krummsäbel und kämpfen tänzerisch zum Klang einer Trommel, wobei sie kleine Sprünge und steife Bewegungen machen „wie bei einer arabischen Fantasia". Einen Fechttanz gibt es übrigens auch in Messina und auf der Insel Malta den Stocktanz „Parata" im Carneval. Eine mehrstündige Schlachtpantomime hunderter Tänzer war der Moriskentanz auf Korsika und Elba.

Fraglich bleibt allein die „Ndrezzata" in Neapel und Ischia. Seit *Liebrecht*[344b] und nach ihm *Müllenhoff*[345] vor rund 90 Jahren die Aufmerksamkeit auf diesen Tanz gelenkt hatten, galt er als verschollen. Aus den alten Beschreibungen war sein Charakter nicht mit Sicherheit zu erkennen. „Gesellschaften von Männern aus dem niederen Volk pflegen während des Carnevals sich zu maskieren und unter den Fenstern der Geliebten, noch häufiger aber unter denen der Vornehmen diesen Tanz aufzuführen, wozu man dann den Tänzern und Musikanten eine kleine Gabe an Geld zuwirft. Der begleitende Gesang heißt ebenfalls Imperticata". Der andere Name ist Intrezzata. Statt der bloßen Degen verwendete man auch mit Blumen bekränzte Stöcke.

Inzwischen ist der Tanz wieder aufgetaucht. „Danze Popolari Italiane" widmen ihm einen längeren Abschnitt, der auch durch 4 Abbildungen veranschaulicht wird. Das hübsche, aber doch meist an Augeneindrücken haftende Büchlein gestattet aber auch kein endgültiges Urteil über die Ndrezzata, wie sie jetzt genannt wird. „Die Ndrezzata von Ischia hat viele ähnliche Figuren wie der ‚Bal du sabre' (Fenestrelle), unterscheidet sich aber von ihm durch die Tatsache, daß auch Frauen daran teilnehmen (?), daß die Tänzer mit einem Holzschwert und einem Stock bewaffnet sind, und daß sie von Chorgesang begleitet wird; sie ist darum auch viel einfacher, da das Durchgehen des Kreises und die Figur der Schlingen (dei lacci) fehlen". Ob eine Kette gebildet wird, weiß ich nicht. Alle Versuche, durch Anfragen

[344b] Ein morrisähnlicher Tanz wird heute noch in einem Dorf bei Cuneo von einer „Abbadia" (society of men) getanzt. *Alford*, Journal of the EFDS 1935, S. 43.

[344c] F. *Liebrecht*, Das Pentamerone... (Breslau 1846) II, S. 253 f.

[345] ZfDA XVIII, S. 13.

in Italien Näheres zu erfahren, schlugen bisher fehl. Zwar heißt es im Text, daß viele Figuren denen des Fenestrelle-Schwerttanzes ähnlich seien, doch kann ich mir eine Kettenfassung nicht gut vorstellen, da die Tänzer ja zwei Waffen tragen (eine kurze und eine lange), also keine Hand frei haben.

Nicht recht verständlich ist ferner die Angabe, daß Frauen teilnehmen, wovon die alte Beschreibung nichts weiß. Die vier Abbildungen zeigen zwar zwei durch ihre Kleidung unterschiedene Parteien, aber durchwegs Männer, wie es bei einem Waffentanz ja auch natürlich ist. Doch sagt das Büchlein, daß die Männer den kurzen, ziemlich dicken Stock in der rechten Hand halten, in der linken aber einen blaubemalten Holzsäbel. Die Frauen dagegen schwingen den Stock in der Linken, in der Rechten ein weißbemaltes Holzschwert. Der Schnitt ihrer Kleider ist gleich: Strümpfe, kurze Hosen, die unterhalb des Knies gebunden sind, Hemden mit Quasten und seitwärts fallende Zipfelmützen. Nur daß bei den Männern mit Ausnahme der roten Quasten und Mützen alles weiß ist, während die Frauen grüne Strümpfe und Hosen, rote Hemden und weiße Zipfelmützen tragen. Von einer Andeutung weiblicher Kleidung, wie das wenigstens bei der auch durch Männer dargestellten „Ladies Side" der Winster Morristänzer (Derbyshire) der Fall ist, keine Spur. Vom Tanz heißt es ferner, daß er „fast vollständig aus einem Kreuzen und Verflechten der Schläge der Stöcke und Schwerter besteht, wovon der Name ‚Ndrezzata', das ist Intrecciata (der verschlungene Tanz) abgeleitet ist. Diese heftigen und frenetischen Schläge werden begleitet von rhythmischen Stampfschritten bei ständigem Wechsel der Plätze". Das Fechten und Waffenzusammenschlagen stimmt auch mit den Bildern überein. Auf der ersten Photographie stehen die Frauendarsteller in einem inneren Ring, Gesicht nach außen, die Männer im äußeren Ring, dem Innenkreis zugewendet. Jeder Tänzer kreuzt seine eigenen Waffen ungefähr in Kopfhöhe (Stock waagrecht, Schwert senkrecht). Auf dem zweiten Bilde haben beide Kreise ihren Platz gewechselt und die Männer stehen nun innen. Alle halten die Schwerter mit der Spitze nach oben, den Stock aber herabhängend in der anderen Hand.

Einzig die letzte Figur auf Bild drei stimmt zu unseren Schwerttänzen. Vielleicht ist sie der Grund, daß in der vorhin wiedergegebenen Stelle an den Schwerttanz von Fenestrelle erinnert wird. Der Text sagt: „Als Abschluß des Tanzes drängen sich Männer und Frauen zusammen und heben die Schwerter in die Höhe, gleichsam aufgetürmt zu einem stachlichen Knoten der Spitzen, darauf springt der Caporale, der den Tanz befehligt und hält eine Ansprache an das Publikum und entbietet ihm seinen Gruß". Die Abbildung zeigt die Tänzer im Klumpen stehend, so daß die in Schulterhöhe waagrecht gehaltenen Waffen eine Plattform bilden. Darauf steht mit gespreiztem Schritt der Anführer der Männer, den Säbel mit der Spitze nach oben haltend. Das Gegenstück dazu bietet auf italienischem Boden allerdings nur die rosa finale in Fenestrelle. Die Ndrezzata verbleibt also rätselhaft. Den Hauptbestandteilen nach gehört sie wohl zu den Fechttänzen, aber die Möglichkeit von Kettenschwerttanzresten ist nicht auszuschließen. Stöcke und Säbel im selben Tanz finden wir auch bei den Basken (vgl. Abb. 23). Liebrecht vermutet

übrigens von der Ndrezzata, daß sie von den Spaniern während der Zeit ihrer Herrschaft nach Neapel verpflanzt wurde. Das Tanzlied ist altertümlich, durch mündliche Überlieferung etwas verderbt. Flöte und Cymbal unterstützen den Gesang.

Der Balkan

Es möge mir verziehen werden, wenn ich aus geographischen und volklichen Gründen den Schwerttanz der heute in italienischem Besitz befindlichen Insel Lagosta zusammen mit dem der jugoslavischen Nachbarinsel Korčula unter obigem Titel bespreche. Die Staatsgrenze bedeutet hier keine Volksgrenze. Freilich bedürfte es noch einer näheren Untersuchung, ob diese Tänze etwa in den venezianischen Kulturkreis einzubeziehen wären.[346] F. *Pospišil* (Brünn) hat die Aufmerksamkeit der Wissenschaft auf die dalmatinischen Schwerttänze gelenkt und sie auch im Film festgehalten. In Erwartung der Veröffentlichung seines Materials mögen hier einige Andeutungen über Poklad Carnevale genügen, die kleineren Publikationen anläßlich verschiedener Filmvorführungen dieses Forschers entnommen sind.[347]

In Lagosta wird zum Karneval eine Strohmaske auf einem Esel reitend durch die Stadt geführt. In ihrer Begleitung befindet sich die Gruppe der Tänzer, die den Schwerttanz „Poklad Carnevale" ausführen. Auf den Bildern sind 8 Burschen zu sehen, dunkel gekleidet, mit den üblichen gekreuzten Bändern über der Brust und blumengeschmückten Hüten, von denen rückwärts Bänder herabhängen. Das erste Bild zeigt das Durchführen des Esels durch das Spalier der Tänzer. Auf dem nächsten halten alle im Kreise stehend ihre Säbel waagrecht über den Eselreiter, so daß sich die Spitzen über dem Kopf dieser Person befinden. Bild drei zeigt die Tänzer, die einander in zwei Reihen gegenüberstehen und die Schwerter zu einer Art Bogengang gekreuzt halten (ohne Kettenfassung). Dann erscheint eine Figur, die den Schwertfenstersprung wiedergibt. Auf einem anderen Bild stehen die Tänzer wieder in zwei Reihen. Die rechte Gruppe faßt die Spitzen der waagrecht gehaltenen Schwerter ihrer Gegenüber („una figura di quadriglia" setzt Pospišil hinzu). Aus einer ähnlichen Stellung dürfte auch eine weitere Figur entstehen. Je zwei Tänzer nebeneinander gehen unter den Schwertern durch. Der links vom Beschauer befindliche Bursch hält in jeder Hand ein Schwert beim Griff, der andere faßt beide Spitzen. Ist der Strohmann vor alle Häuser der Ortsgrößen geführt worden, werfen sie ihn unter allgemeinem Geschrei in einen Abgrund. Abends wird er in Stücke zerrissen und auf dem Hauptplatz verbrannt, also zweimal getötet. Das Verbrennen der Strohpuppe ist übrigens ein weit verbreiteter Faschingsbrauch.

[346] Pospišil weist auf die Tötung eines Stieres am fetten Donnerstag in Venedig hin, ähnlich der Zeremonie in Blato.

[347] La Moresca, Studio comparato con particolare riguardo all' Italia settentrionale, Catania 1934, Il Folklore Italiano IX, fasc. 1; Una capitola metodica dal problema della Moresca d'Italia settentrionale, Vortragsprogramm des Primo Congresso Nazionale delle tradizioni popolari, Firenze 1929; The international basis of the English Morris and Sword dances and their German, Romance, Basque and especially Slavonic parallels, Folk-Lore Society, Jubilee Congress, London 1928.

Zu den interessantesten Schwerttänzen gehört die „Kumpanjija" auf Korčula.[347a] Aus den Dörfern Smokvici, Cari und Pupnat kommen solche Kumpanjijen am 28. April (hl. Vinzenz) nach dem Hauptort Blato, um auf dem dortigen Kirchenplatz zu tanzen. Natürlich stellt auch Blato selbst eine Kumpanjija. Nach den Angaben der Alten war aber die eigentliche Tanzzeit im Fasching. Einst dauerte der Tanz 2—3 Stunden, da alle Figuren nach den verschiedenen Himmelsrichtungen wiederholt wurden und niemand als rechter Soldat der Kumpanjija galt, der nicht große Ausdauer besaß. Ohne Wiederholungen nimmt er etwa eine halbe Stunde in Anspruch. Als ehrenvollster Tanzraum gilt der obere Kirchenplatz. Der untere wird der nächstkommenden Gruppe eingeräumt, doch wechseln sie an den kommenden Sonntagen.

In prächtigen Trachten — alten Erbstücken — marschieren die Tänzer auf. Als erster der Fahnenträger, dann der Kapitän, der Lanzenträger und der Keulenträger. Ihnen folgen 12—30 säbelbewehrte Soldaten. Nachtänzer ist der Korporal. Die etwas mehr als meterlangen Säbel sind auf beiden Seiten scharf geschliffen. Trommel und Dudelsack, aber auch Gesang einander abwechselnder Burschengruppen bilden die Begleitung. Das Vorspiel beginnt nach einleitenden Worten (die ohne Interesse sind) mit einem Fahnenschwenken „voll Verehrung".

Noch immer seine Fahne über dem Kopfe kreisen lassend, tanzt der Alfir dreimal in der Runde und ihm nach alle Soldaten (1. Alfir vije). Ein Solo des Kapitäns (2. Kapitan križa pijacu) leitet zum üblichen Schneckengang über (3. Spuž na istoku). Die Spirale wird durch Gegenzug aufgelöst. Dann geht der Kapitän in die Kirche um zu beten, alle ziehen die Säbel und nachdem der Anführer sich wieder an ihre Spitze gesetzt hat, beginnen sie mit dem besonderen Schritt der Kumpanjija den eigentlichen Tanz.

Die Säbel werden mit der Spitze nach oben getragen, die linke Hand im Hüftstütz. Dem Beispiel des Kapitäns folgend drehen sie sich viermal gegensonnen um sich selbst. Abermals tanzt der Kapitän mit besonderer Kunstfertigkeit und umkreist so die Reihe der Soldaten, die Kehrt Euch machen müssen, wenn er auf der anderen Seite tanzt, so daß sie ihm nie den Rücken zuwenden. „Der Kapitän tanzt weiter auf dem Platz und die Soldaten einer nach dem anderen tun dasselbe, was er tut" (4. Kapitān igra na jednoj ploči).

Die nächste Figur ist eine Art Wurmgang (noch ohne Kettenfassung). Der Kapitän tanzt immer an drei Soldaten vorüber und geht dann vor dem vierten durch die Reihe, gefolgt von allen Soldaten, die er bereits passiert hat (5 Mimo mače). Daran schließt sich eine Schnecke nach Westen (6. Spuž na zapadu), die in einen Rundgang und schließlich die Reihenaufstellung vor der Kirche mündet.

Jetzt erst werden die Säbel über die rechte Schulter zur üblichen Schwertkette zurückgereicht. Der Wurmgang wiederholt sich in dieser Fassung (7. Uspod mače), woran sich wieder eine Schnecke reiht (8. Spuž s filavanjen). Kreis und Reihenaufstellung bilden den Kehrreim. Ohne Pause geht es weiter. Kapitän und Fahnenträger drehen sich in entgegengesetzter Richtung und tanzen die Soldatenkette entlang, die unter dem Säbel des Kapitäns durchgeht (9. Filavanje). Darauf wird der Kreis geschlossen und beim Rundgang drehen sich die Chargen einmal rechts um sich selbst, so daß sie die

[347a] Franko *Cetinić*, Kumpanjija puški viteški ples od boja, Zbornik za narodni ž ivot i običaje Južnih Slavena XXVII (Zagreb 1930), S. 360—384.

rechte Hand über dem linken Oberarm haben (10. Dupli punti: križanje). Der Kreis öffnet sich wieder zum Hufeisen, Kapitän und Fahnenträger drehen sich entgegengesetzt (der Fahnenträger gegensonnen) und die Soldaten gehen unter dem Säbel des Kapitäns durch, dem Fahnenträger im Gegenzug folgend. Gleichzeitig ist der Korporal nach außen zum Gegenzug seines Hufeisenendes abgebogen, so daß vier Reihen von Soldaten entstehen, von denen die inneren und die äußeren in der gleichen Richtung marschieren. Zwischen ihnen befindet sich der Kapitän. Wenn der Kapitän die Mitte des Hufeisens erreicht hat, lassen die beiden Soldaten los und zwei Reihen werden wieder hergestellt (11. Dupli punti: dupla kosa; filavanje).

Die nächste Figur ist eine ziemlich verwickelte Umkehrung der vorangegangenen, bei der Kapitän, Korporal und Fahnenträger auf gleicher Höhe zurücktanzen, wodurch abermals vier Soldatenreihen entstehen. Die beiden Soldaten an den Enden des Hufeisens lassen nicht los, sondern heben die Säbel, so daß die Reihen durchmarschieren können und zwar dreht sich die obere dann mitsonnen, die untere gegensonnen (12. Dupli punti: duoduplini).

Daran schließt sich ein großer Kreis. Alle stehen mit herabhängenden Armen der Mitte zugewandt und halten so die Schwertspitzen des Nebenmannes. Der Kolo macht 4 Schritte nach rechts, dann drehen sich alle mitsonnen, die Schwerter über ihre Köpfe hebend, um 180 Grad. Sie schauen nun nach außen und haben die Hände vor sich gekreuzt. In dieser Stellung machen sie 4 Schritte nach links und drehen sich wieder in die ursprüngliche Stellung zurück (13. Kolo). Nun wird der Kreis ohne Lösung der Fassung in der Mitte zusammengeschlagen wie in Unterwössen und wieder ausgedehnt. Beim Zusammentreffen in der Mitte stampfen alle. Nach zweimaliger Wiederholung schlagen sie den Kreis in der anderen Achse zusammen (14. Spuntavanje).

Die 15. Figur ist das wohlbekannte „Your own sword", nur in der Weise, daß erst alle geraden Nummern und dann alle ungeraden gleichzeitig die Säbel überspringen, was dreimal wiederholt wird. Diese Figur gilt als die schwerste, da sie nur schön aussieht, wenn alles vollkommen gleichmäßig geht (15. Priskakanje mača).

Es folgt die Aufstellung in zwei parallelen Reihen, die Schwerter zwischen den einander gegenüberstehenden Tänzern sind gekreuzt. Die ungeraden Nummern halten ihren Säbel hoch, die geraden aber knapp über dem Boden. Jeder erste Säbel ist also oben und jeder zweite unten. Alle Tänzer stehen etwas gebückt und halten eine Hand hoch und eine tief (Abb. 27). Geführt vom Kapitän tanzen alle durch diese Schwertfenster, wodurch die einfache Kette wiederhergestellt wird. Zwei Schritte werden zwischen den Säbeln gemacht, beim dritten überschreitet man den Säbel mit dem rechten Fuß und beim vierten mit dem linken (16. Izmeju mača).

Neuerlich werden die zwei parallelen Reihen hergestellt, doch halten nun alle die Schwerter hoch, so daß das Durchgehen unter dem Bogengang geschieht (17. Kroz kortu). Nach einem Kreisgang stellen sie sich zum dritten Mal wie vorhin auf, halten aber alle Säbel tief und überschreiten sie so (18. Priko mača).

Eine Schnecke leitet zur nächsten, besonders wichtigen Figur über. Der Kapitän bleibt in der Mitte des Platzes stehen und legt seinen Säbel auf den Kopf. Der Fahnenträger hält hinter ihm und kreuzt seinen Säbel über dem des Kapitäns, die anderen setzen den Rundgang fort und einer nach dem anderen kreuzt seinen Säbel über die bereits waagrecht liegenden, so daß über dem Haupt des Kapitäns ein Schwerterstern entsteht. Zuletzt läßt der Korporal den Säbel seines Vordermannes aus, umtanzt allein die Gruppe mit erhobenem Säbel und schlägt mit seiner Waffe auf den Schwerterstern über dem

Kopf des Anführers. Im gleichen Augenblick machen die Soldaten dreimal am Ort den Schritt der Kumpanjija. Der Korporal tanzt weiter und schlägt noch zweimal in Abständen auf die Schwerter, wobei die Soldaten springen. Nach dem dritten Schlag kommt der Kapitän aus der Mitte hervor, gefolgt von den Soldaten. Sie lösen die Fassung und tanzen mit der Schwertspitze nach oben gerichtet (linke Hand hüftfest wie auf dem Bild des Olaus Magnus) in der Runde. Zuletzt stellen sie sich in zwei Reihen einander gegenüber auf. Die Figur mit dem Schlag auf den Schwerterstern heißt „dem Kapitän den Kopf abschneiden“ (19. Osić kapitanu glavu).

Figur 20 (Moštra u dva reda) ist ein genau geregeltes Fechten der beiden Reihen gegeneinander, immer im Takt der Musik. Jeder Schritt und jeder Schlag sind völlig gleichzeitig. Ihre Aufzählung würde zu weit führen. Franko Cetinić hat die Bewegungen bis auf die Gewichtsverlegung der Schritte genauestens zergliedert. Nach dreimaligem Angriff der einen Reihe heben alle die Säbel, der Kapitän tanzt zwischen ihnen durch, alle wechseln quadrillemäßig die Plätze, der Kapitän tanzt wieder auf seinen Platz zurück und nun greift die andere Reihe dreimal an. In der 21. und letzten Figur (Moštra u kolu) stehen die Tänzer (ohne Fassung) im Kreis. Der Kapitän und der Fahnenträger schreiten in der Mitte auf und ab und kreuzen bei jedem Begegnen die Schwerter (vgl. Ebensee). Schließlich beginnen sie zu fechten, wobei der Fahnenträger angreift und der Kapitän sich verteidigt. Beide schlagen die Säbel von oben nach rechts zusammen. Im 2. Takt wird der Säbel von rechts nach links geschlagen, im 3. haben sie die Spitzen gegen den Boden gerichtet und schlagen von links nach rechts, im 4. von rechts nach links. Das wird drei- bis fünfmal wiederholt, worauf der Srdar sie trennt. Beide Kämpfer nehmen die Mütze ab und küssen einander. Dann verfolgt der Lanzenträger den Fahnenträger und das Gefecht wiederholt sich und so fort, immer zwei und zwei in der Mitte kämpfend. Zuletzt ficht der Kapitän mit dem Korporal, wobei ersterer der Angreifer ist. Dann stecken alle die Säbel in die Scheide und stellen sich zum Abmarsch vor der Kirche auf. Der Schwerttanz ist zu Ende.

Daran können sich auch Tänze anderer Art (Kolos und Paartänze) schließen, an denen die Frauen teilnehmen. Treffen zwei Kumpanjijen zusammen, entspinnt sich die „Schlacht der Kapitäne“, ein wildes Gefecht, bei dem nicht selten Blut fließt. Besonders wichtig ist ein heute nicht mehr ausgeführter Brauch, die Tötung des Stieres. Das blumengeschmückte Tier wurde im Aufzug mitgeführt und am Kirchenplatz angebunden. Nach dem Vorspiel umtanzte einer der Soldaten den Stier dreimal und tötete ihn dann mit einem 5—6 kg. schweren kurzen Zweihänderschwert. Sofort zog man dem Stier die Haut ab und weidete ihn aus. Die besten Stücke brachte man singend und spielend dem Bürgermeister, wobei einer der Soldaten den Teller mit dem Fleisch auf dem Kopf trug. Die Beschenkten hatten sich natürlich durch eine Gabe erkenntlich zu zeigen. Ob sich an diese Opferung und das Verzehren eines Fleischstückes glückliche Vorbedeutung knüpfte (wie bei den englischen Morristänzern) verrät die Quelle leider nicht.

Die Reichhaltigkeit des Tanzes von Blato ist erstaunlich. Alle wichtigen Figuren mit Ausnahme der Schwerterhebung sind vorhanden. Dafür geschieht die Tötung des Kapitäns in besonders interessanter Weise. Wir gewinnen durch sie die Gewißheit, daß auch das Schwertgeflecht über dem — todgeweihten — Narren des Überlinger Schwerttanzes so zu deuten ist. Sonderzüge sind die verwickelten Mär-

sche in vier Reihen bei gleichzeitigem Durchgehen unter den Schwertern. Von einer bündischen Organisation berichtet die Quelle nichts und auch Professor Milovan Gavazzi, der die Aufzeichnung des Tanzes veranlaßte, konnte mir darüber keine Auskunft geben. Heute scheint man bei der Wahl der Tänzer nach der Stattlichkeit der Burschen vorzugehen, Kapitän wird der beste Tänzer. Doch leiten sie ihren Ursprung von den Korsarenkämpfen ab. Ein wichtiges Merkmal ist der Keulenträger mit seinem Buzdohan. Auf eine größere Geschlossenheit deutet es auch, daß jeder Tänzer einen Kurznamen trägt, auf den er stolz ist. Über die Herkunft des Tanzes wissen wir nichts. Die Tanztracht ist in dieser Umgebung ganz fremd und stammt aus der Herzegowina, wo es aber keine Spur solcher Tänze gibt. Wieso die Kettenschwerttänze von Lagosta und Blato auf diese beiden dalmatinischen Inseln kommen, während der ganze Balkan nichts dergleichen kennt, ist rätselhaft. Freilich ist die Kulturmischung dieser Küstengebiete geradezu unheimlich. Man muß sich nur vor Augen halten, daß Korčula beispielsweise nacheinander im Besitze der Griechen, Phönizier, Römer, Illyrer, Goten, Kroaten, Genuesen, Venetianer, Ungarn, Engländer und Österreicher war. Auch spanische Kastelle stehen in diesen Küstenländern.[347b] Die Verbreitung z. B. der Kampfmoreska nach Dalmatien und Mazedonien wäre unter diesen Umständen schon denkbar, zumal ja die Türkenkriege ähnliche nationale Voraussetzungen schufen. Man denke auch an den Namen „Spagnoletta“, den die letzte Figur der Korčulaner Moreska trägt. Wie dem auch sei, die ursprüngliche Bodenständigkeit der beiden isolierten Kettenschwerttänze auf den zwei benachbarten dalmatinischen Inseln ist mit guten Gründen anzuzweifeln. Der Kolo und das Fechten mit dem Küssen nach dem Kampf sind jugoslavische Bestandteile, die den eigentlichen Kettenschwerttänzen fremd sind.

Obwohl auf derselben Insel beheimatet, hat der Schwerttanz von Blato mit der berühmten Moreska in Korčula nur das Fechten der beiden letzten Figuren gemeinsam. Sonst ist die Moreska ein völlig andersartiges Gebilde, die übliche Darstellung des Kampfes zwischen Christen und Ungläubigen, die sich aber in diesem Falle um die Befreiung einer Jungfrau dreht. Eine Kettenbildung kommt während des ganzen Tanzes nicht vor. Bloß bei der Herausforderung stehen die beiden Reihen der Kämpfer einander gegenüber und kreuzen die Schwerter, so daß eine Art Bogengang entsteht (Abb. 28), allerdings ohne Verbindung der Paare untereinander.[347c] Die Moreska besteht ausschließlich aus oft in rasendem Tempo ausgeführtem Fechten, bei dem Weitsprünge aus dem Stand von mehr als zwei Metern vorkommen. Jeder Tänzer führt zwei etwa 60 cm lange Säbel. Den einen benützt er zur Abwehr nach der einen Seite, den anderen zum Schlag oder Stoß nach der anderen, so daß jeder eigentlich mit zwei Gegnern ficht. Dies geschieht oft durch

[347b] Manches spanische Kulturgut kam auch mit den Spaniolen bis Mazedonien.

[347c] Die „Kralicen“ (Königinnen) in Slavonien stellen sich bei ihrem Umzug auch einmal in zwei Reihen auf, kreuzen die Säbel und schlagen sie gegeneinander. Dann gehen sie Paar um Paar unter den Säbeln durch. Kette kommt aber auch da keine vor.

rasche Drehungen. In der Figur „das Kreuz" wird z. B. zuerst mit beiden Säbeln ein Stoß ausgeführt, dann ein Schlag nach rechts mit einer Drehung, darauf ein Sprung rückwärts, wobei man auf das rechte Knie sinkt und beide Schwerter über dem eigenen Nacken kreuzt. Dabei hat man mit dem Gegenüber die Plätze getauscht. Einmal knien die Weißen und einmal die Schwarzen. In der Figur „Paripie" greifen hauptsächlich die Schwarzen an, während sich die Weißen nur von unten stechend wehren. Bei der letzten Figur stehen die Schwarzen im Mittelkreis, von den Weißen eingeschlossen. Unter blitzschnellem Fechten wird weitergeschritten, bis man wieder zum ursprünglichen Gegner zurückgekommen ist. Die meisten Fechtbewegungen geschehen im Viererrhythmus. Eine besondere Musik begleitet die erste Figur, sämtliche anderen tanzt man zur zweiten Melodie, die allerdings manchmal rascher und manchmal langsamer gespielt wird.

Wenn es richtig sein soll, sind für jede Partei 18 Mann erforderlich, doch begnügt man sich heute zumeist mit 12. Für die Weißen wählt man immer große Burschen, die kleinen werden der schwarzen Partei zugeteilt. Erstere haben goldene Streifen an ihren roten Gewändern, letztere silberne an schwarzen. Tanztag ist heute der 29. Juli (hl. Theodor), früher war es der 15. Juli. In den letzten Jahren genügt auch schon ein besonderer — vor allem zahlungskräftiger — Besuch um die Moreska auch außerhalb dieser Zeit zum Leben zu erwecken. Während des Sommers 1935 wurde sie beispielsweise nicht weniger als fünfmal getanzt. Leider gelang es mir bei meinem Aufenthalt in Korčula nicht, eine Aufführung zu sehen, doch ließ sich aus den Angaben verschiedener Tänzer ein ziemlich genaues Bild gewinnen. Dem Spiele liegt folgende Handlung zugrunde. Der Mohrenkönig „Moro" und sein Vater „Otmanovic" haben „Bula", die Braut des weißen Königs „Osman" geraubt. Moro erscheint mit der in Ketten gefesselten Jungfrau und versucht ihre Liebe zu gewinnen, doch vergeblich. Das Herannahen des weißen Königs mit seinen Streitern unterbricht das Zwiegespräch (der kroatische Text wurde auch ins Italienische übersetzt). Beide Parteien machen sich kampfbereit. Wir folgen nun der Schilderung von Vid Vuletić *Vukasović*, der die Moreska in einer eigenen Flugschrift und in einem Aufsatz der österreichischen Zeitschrift für Volkskunde dargestellt hat.[348] „Nach einigen gegenseitigen Erklärungen kreuzen die Könige die Schwerter, der weiße König beugt leicht das Knie, zum Zeichen, daß er die Forderung annimmt, die Musik setzt ein und die Krieger treten paarweise (ein Weißer und ein Mohr vis-à-vis) vor. Nun fallen die Hiebe nach dem Takt der Musik, wobei die Fechter Angriffs- und Rückzugsbewegungen ausführen. Es gibt neun Fechtfiguren: die Forderung, wie bereits erwähnt, der „rugjer" (Einleitungskampf), die eigentliche „Moresca", in welcher die Fechter eine concentrische Figur, immer fechtend, bilden,

[348] Narodni običaji na otoku Korčuli, Moreška i Debeli, kralj, Zagreb 1881; ders.: „Die Moresca von Curzola", Zeitschrift für österreichische Volkskunde 8. Jg. 1902, S. 51 ff. vgl. auch „Reise Sr. Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen durch Istrien, Dalmatien und Montenegro im Frühjahr 1838" aus dem Italienischen des Bartolomeo *Biasoletto* von F. v. Gutschmid (Dresden 1842) S. 36f.

wobei Funken sprühen müssen. Hierauf Ruhepause, welche die Fechter nach dem Takt marschierend ausfüllen. Die Finta ist ein wuchtiger Angriff der Mohren, welchen die Weißen fechtend, dabei aber eigentümlich aufspringend, abwehren. Nun tritt Ruhe ein, etwa ein Waffenstillstand. In der fünften Figur „moro indentro" wechseln die Fechter, stets fechtend, die Plätze, kehren aber wieder auf den ursprünglichen Platz zurück. „Paripie" ist eine wahre Schlacht. Es wird abwechselnd stehend und kniend gefochten. Dabei müssen die Mohren besondere Wut zeigen. Hierauf Ruhepause im Marsch. Das Kreuz ist dem „rugjer" ähnlich, es endet aber mit anscheinend regellosem Fechten. Die Spagnoletta hat zwölf Unterfiguren, wird jedoch wegen der besonderen Schwierigkeit schon seit Dezennien nicht mehr gespielt. In der Schlußfigur „rugjer de forovia" wird nur noch eine kurze Weile gefochten, worauf die Mohren plötzlich niederknien. Die weißen Sieger kreuzen über die Köpfe der Mohren die Schwerter (die gevierte Rose?), die Mohren legen die Waffen ab und der Sklavin werden die Ketten abgenommen. Das Spiel wird mit einem Hurrah beendigt." Über das Alter ist nichts bekannt. Man weiß nur, daß die Kurzolaner die Moreska in Konstantinopel vor Vezieren, ja Sultanen aufführten. 1875 wurde Kaiser Franz Josef I. das Schauspiel gegeben. Eine örtliche Überlieferung, daß der Priester Luca Ferro den Tanz im 18. Jahrhundert aus Split eingeführt hätte, ist sicher nicht zuverlässig. Italienischerseits glaubt man, daß die Moreska zur Zeit der genuesischen Herrschaft (vor 1129 oder zwischen 1293 und 1298) nach Korčula verpflanzt wurde. Das gleichzeitige Fechten mit zwei Waffen ist auch vielen Stocktänzen eigen (Tolosa, Avila usf.). Ein Waffentanz soll auch in der Bucht von Kotor bestehen.

Im ganzen Osten herrschen echte Waffentänze. Selbst in dem seit 1100 Jahren unter deutschem Einfluß stehenden Herzogtum Krain tanzen die Bauern in ganz anderer Weise mit Säbel und Keule, als bei uns. In der „Ehre des Herzogtums Krain",[349] einer volkskundlichen Fundgrube, wird davon erzählt: „Bey und um Feldes ist der Brauch, daß die Tantzenden grobe Stecken (oder Prügel) empor und in die Höhe halten, und allein die zween Vordersten am Reigen mit angegürteten Säbeln tantzen." Die Waffen beim Paartanz sollen wohl die Mannhaftigkeit hervorheben, wie Valvasor das im ergötzlich verschnörkelten, langatmigen Stil seiner Zeit ausdrückt: „Bey Flednig und selbiger Gegend herum bezahlt nur der Erste den ersten Reigen dem Land-Gerichts-Herrn, geht darauf mit den Spielleuten hin, nach seiner Tantz-Jungfer, und verrichtet den ersten Tantz mit bloßem Säbel, gleich als ob er einen mit der Venus tantzenden Martem spielen, oder dem Liebes-Knaben Cupido eine neue Mode vorschreiben wollte, wie man nemlich beym Reigen zierlicher einen Sebel, weder einen Pfeil führen, und bey dem Frauenzimmer durch mutige Tapfferkeit viel angenehmer machen könnte, weder durch das Geschoß blinder Begierden, und Hertzversehrender oder bethörender Liebkosungen, Galantereyen und überflüssiger Complimenten, als denen die ernsthaffte Bauern-

[349] Von J. Weichard Freiherrn von *Valvasor*, Laibach-Nürnberg 1689, 2. Aufl. 1877, II, S. 284 f. Freundlicher Hinweis von Prof. A. *Haberlandt*.

schaft ohnedem nicht zum besten gewogen ... Nach dem der Bezahler und Vollführer dess ersten Reigen seinen Sprung verrichtet, und den ersten Tantz gethan, macht er mit dem Sebel ein Kreutz auf die Erden und übergibt hiemit die Tantz-Jungfer einem Andern, versieht sich selbst hingegen wiederum mit einer Anderen ... Hernach tantzen alle miteinander, welche zu tantzen gelüstet." Diese feierliche Tanzeröffnung, bei der eine Tänzerin nach der anderen eingeführt wird, ist recht interessant. Die Säbel haben wohl übelabwehrende Bedeutung, worauf das auf den Boden gezeichnete Kreuz deutet, das sich dem bereits im zweiten Kapitel geschilderten Hochzeitsbrauch vergleicht. Bei den Deutschen in Ungarn ist heute noch vielfach die Tanzeröffnung der männlichen Jugend vorbehalten, die den Abend mit einigen reinen Burschentänzen einleiten, ehe die zweigeschlechtigen Tänze beginnen. Auch darin dürfen wir wohl den Rest eines alten Brauches erblicken. Die Burschenschaft ist ja zumeist der Tanzveranstalter.

Aus Montenegro berichtet Simy *Trojanovič*[350] vom Solotanz eines Mannes mit einem Schwert in der Hand. Ein Tanz mit stark entwickelter Kriegsmimik ist ferner der „Oro". Die Männer schwingen den Jatagan, feuern ihre Pistolen ab, springen und schreien. Zuletzt werden die Partnerinnen geküßt. Auf ähnliche Tänze bezieht sich wohl auch *Massmann* (S. 211): „Auch die Serben haben einen kühnen, kecken Waffentanz. Jeder Tänzer schwingt um, und wirft über sein und der Geliebten Haupt ein schneidiges blinkendes Streitbeil, das er mitten im verschlungenen Zweytanze wieder beim Stiele auffängt. Mit einem oder zwei Handscharen, die in künstlicher Weise über dem Kopf geschwungen werden, tanzt man auch in Albanien. Die bulgarische Ratschenitza gehört in die gleiche Gruppe. Aus Ghevgheli an der griechischen Grenze berichtet man mir von einem Säbeltanz. Alles kriegerische Tänze, die von unserem Kettentanz weit abführen.

Ähnlich müssen wir uns auch die anderen Waffentänze auf dem Balkan vorstellen, sofern es sich nicht um direktes Fechten handelt (über die bulgarischen Kukeri vgl. Kap. 12). Von dem noch üblichen türkischen Schwerttanz der Zejbeks entwarf der englische Konsul in Canea (Kreta) 1870 eine packende Schilderung.[351] Mit Fackeln und Musik zogen die Männer ins Lager: „Sie sind von den Achselgruben bis zu den Hüften in eine Schärpe gehüllt, haben sackartige Kniehosen und tragen lange, kreuzweise durch ihre Schärpen gesteckte Messer. Sie bildeten einen Kreis und begannen eine Bewegung, die einem Tanz gepanzerter Männer zu gleichen schien, halb Theaterschritt, halb Hopser. Die Musik spielte dazu eine geeignete Weise und die Tänzer ebenfalls singend, gingen langsam zwei oder dreimal in der nämlichen ruhigen und besonnenen Art im Kreise herum, zogen dann ihre Messer, schwangen sie im Takte, beschleunigten ihren Schritt, und schneller und schneller ward ihr Tanz, je erregter ihr Gesang wurde. End-

[350] Symbolický válečný tanec u Černohorcu, Národopisný Věstnik Českoslov. I, (1906), S. 102 f. = F. Pospišil, Mečový (zbrojný) tanec na slovanské pudě, ebda. Jg. VI, 1911, S. 25. Eine Abb. in Schorers Familienblatt (Berl. 1889) Heft 17, S. 757.

[351] *Ammann* ZfdA. 34, S. 209, = H. *Renner* in Deutsche Zeitung 1889, Nr. 6380.



26. Die Schwerttänzer aus Fenestrelle. Der Anführer hat eben Halt gemacht und sein Schwert gesenkt, um die Doppelfrontaufstellung der Brücke einzuleiten



27. Der Schwerttanz in Blato (Fig. 16)



28. Die Moreska in Korčula (Einleitungsfigur)

lich, als dieser den Höhepunkt erreicht hatte, stürzten sie, scheinbar voller Wut, in der Mitte des Kreises aufeinander los, als ob sie sich gegenseitig niedermetzeln wollten. Die gezückten Messer wurden aber von der linken Hand zurückgehalten, und nachdem der Paroxysmus vorüber war, nahm der Gesang allmählich einen tieferen Ton und einen gemäßigteren Takt an. Nun trat aber im Tanze eine Veränderung ein. Jeder Tänzer warf sein Messer in die Mitte des Kreises auf den Boden und wiederholte die beschleunigten Bewegungen, und dann stürzten sie alle im hitzigsten Tanze auf ihre Messer los, hoben sie auf und zückten sie auf einen imaginären Feind außerhalb. Nach scheinbarer Niedermetzelung desselben kehrten sie zu ihrer gewöhnlichen Tanzbewegung zurück, hoben zu guter letzt einen aus ihrer Mitte auf ihren Händen in die Höhe und ließen ihn mit den milderen Klängen ihres Gesanges wieder nieder." Am meisten überrascht wohl die Führererhebung, die ja in unseren, wie den baskischen Tänzen Entsprechungen besitzt.

Ungarn

Trotz der Fülle von Nachrichten über Waffentänze verbleibt Ungarn ein weißer Fleck auf unserer Karte des Kettenschwerttanzes. Einzig der Reiftanz der Küfer aus Erdöbenye (Gegend von Tokay) gehört in unsere Gruppe, doch ist es wahrscheinlich, daß dieser Handwerkertanz mit deutschen Vorbildern in Zusammenhang zu bringen ist. Es besteht sogar eine mündliche Überlieferung, daß er aus Iglau bezogen wurde.

Die geschichtlichen Angaben über die ungarischen Waffentänze sind bei *Réthei Prikkel Marian*[352] übersichtlich zusammengestellt. Zumeist betreffen sie die sogenannten Heidukentänze. Ein alter Stich (S. 138) zeigt zwei Mann mit Krummschwertern in der rechten Hand in der Hocke, einander feindlich umlauernd, während ein dritter gerade im Sprung mit erhobenem Säbel abgebildet ist. Die Musik besorgt ein Flötenspieler. Bei Ungarn und Slovaken ist dieser Tanz weitverbreitet, sogar die Jugoslaven kennen ihn.[352a] Vielfach gilt er als echt slovakisch, obwohl vielleicht auch Einflüsse von der Türkenzeit her in Rechnung zu ziehen sind.[352b] Er wird als echter Waffentanz beschrieben (S. 141). Zuerst schreiten die Tänzer starr im Kreise, die Hände in die Hüften gestemmt und kreuzen die Beine, gehen hierauf in die Hocke, wobei sie ein Bein vorschleudern, und springen wieder auf, alles auf den Zehenspitzen. Dann nimmt einer nach dem anderen seine Axt oder einen Keulenstock und schwingt die Waffe über dem Kopf, springt über sie, zieht sie unter seinen Beinen durch, wirft sie in die Höhe und fängt sie bald mit dem anderen Ende wieder auf. Wenn sie im Zimmer tanzen, springen sie oft hoch

---

[352] A Magyarság Táncai, Budapest 1924 (311 Seiten).

[352a] A. Simčik, Hajdučki ples, Hrwatska Prosojeta 1933, Nr. XII.

[352b] Wie mir Prof. Lajtha soeben mitteilt, fand er den bisher als slavisch und kosakisch geltenden Tanz in der Hocke bei abwechselndem Vorschleudern der Beine auf chinesischen Abbildungen aus der Zeit vor Christi Geburt. Er scheint demnach eher tartarisch zu sein. Mit den Reitervölkern aus dem Osten kam er wohl auch nach Europa (in Westeuropa fehlt er bezeichnenderweise).

und schlagen mit der Handfläche gegen die Balken der Decke oder auf die Erde und klatschen. Die Bewegung hält immer Kreisrichtung ein. Manchmal treten sie alle für Augenblicke in der Mitte zusammen, um sogleich wieder auseinanderzustieben. Unter Umständen kann der Stock bei diesem Tanz auch wegfallen; dann klatschen sie und pfeifen auf den Fingern.

Auch was mir Professor *Lajtha* (Budapest) an ungarischen Schwerttanzfiguren zeigte, hat keine Ähnlichkeit mit unseren Kettenschwerttänzen. Alle diese Tänze werden bloß von Einzelnen (es können natürlich auch mehrere gleichzeitig tanzen, doch bleiben sie untereinander ohne Beziehung) mit Stöcken oder biegsamen Säbeln ausgeführt. Nach der Art des Morris Jig wird z. B. oft der Stock unter dem gehobenen Knie von der einen Hand in die andere gereicht. Oder man hält den Stock waagrecht vor sich hin und springt beidbeinig darüber. Eine weitere Figur ist das Durchziehen des Stockes rückwärts unter dem Ellbogen (er wird über die eine Schulter zurückgereicht und unter dem anderen Ellbogen durchgesteckt). Mit den langen Hirtenstöcken sind solche Figuren sehr schwer auszuführen. Tanzgerechter sind hier biegsame Klingen.

Militärische Männertänze haben die Magyaren in großer Zahl. Vor allem der in zahlreichen Formen auftretende Verbunkos Tánc (*Réthei Prikkel Marian*, S. 149 bis 179). In seinen Grundelementen ist er ziemlich gleich: Ein pathetischer Aufmarsch, Zusammenschlagen der klingenden Sporen bei verschiedenen Schrittarten, Händeklatschen usf. Der Verbunkos, den ich bei den Kumanen in Südungarn sah, möge für alle anderen stehen.

Die Burschen stellten sich in einer Reihe hintereinander auf, die Hände hinter dem Nacken verschränkt, so daß die weiten weißen Ärmel malerisch herabhingen und kamen mit schleifenden Schritten im Gänsemarsch herein (Abb. 31). Sie bildeten einen Kreis ohne Fassung und tanzten nun mit ausgesprochen ungarischen Schritten, bei denen verschiedenartiges Zusammenschlagen der Fersen und Stampfen eine Hauptrolle spielt.[353] Manchmal schlugen die Burschen auch mit den Händen schuhplattlerartig gegen ihre Stiefel oder gegen den Boden, wie ich dies bereits an anderer Stelle beschrieben habe.[354] Der Eindruck dieses außerordentlich rhythmischen Tanzes ist wundervoll. Verschiedene Armschwünge wissen auch die weitflatternden weißen Ärmel wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Zum Abschluß werfen alle Tänzer beide Arme gestreckt schräg nach oben und bleiben hochaufgerichtet, den einen Fuß rückwärts gestellt stehen; ein prächtiges Bild. In

[358] Z. B.: Auf dem ersten Taktteil wird der rechte Fuß über den linken gesetzt, der linke wird nachgezogen, so daß er sich wieder seitwärts vom rechten befindet, und an die Ferse des rechten Fußes geschlagen, wobei das Gewicht auf dem rechten Fuß ruhen bleibt. Dann wird der linke Fuß stampfend aufgesetzt und auch der rechte stampft einmal. Dies ist ein Schritt, der nun nach der anderen Seite wiederholt wird; es folgt ein dritter Schritt, wieder rechts über links und als Abschluß ein dreimaliges Fersen-Zusammenschlagen. Die ungarischen Tänze sind im allgemeinen auf solchen Dreierperioden aufgebaut, die der Szekler in Siebenbürgen aber auf der Zweizahl.

[354] Salzburger Volkstänze, Wiener Zs. f. Vk. 38. Jg. 1933, S. 91.

ihrem Tanz zeigen die Magyaren eine Eigenart, die sie deutlich von anderen Völkern unterscheidet. Von Kettenschwerttänzen ist bei ihnen keine Spur.

Man wird deshalb auch hinter einigen alten Nachrichten über Waffentänze kaum Schwerttänze in unserem Sinne vermuten dürfen. Bei der Siegesfeier nach der Schlacht bei Kenyermezö (1479) heißt es, daß sie „militarem pyrrichiam saltarunt"[355] und das Tagebuch des Czegei Vaß György (1684) spricht davon, daß bei Hochzeiten Schwerttänze, Judentänze und rumänische Tänze ausgeführt wurden. Beim Einzug der Janitscharen in Ofen soll gleichfalls ein Schwerttanz getanzt worden sein.[356] Über die Art dieser Tänze erfahren wir nichts. Wahrscheinlich entsprach sie der Beschreibung in der „Sehr denkwürdigen und sonderbaren Reise..." des Edward *Brown* (Nürnberg 1686):[357] „Als ich nach Ungarn kam, so merckte ich noch eine Manier des alten Pyrrischen oder Kriegs-Tantzes an, welchen die Heyducken dieser Orten pflegen zu üben und ins Werck zu stellen. Sie tantzten mit bloßen Schwerdtern in ihren Händen und so sie einander nahen, so schittern, klingen und klappen ihre Degen aneinander; in währendem solchen Tantz, Kehren, Schwencken und heben ihre Leiber mit großer Krafft und mercklichen Bewegung auf und nieder; und sangen darbey nach ihrem Maßgesang und Regel nach der Weise der Griechen". Selbst in der Umgebung von Kronstadt, wo der Siebenbürger deutsche Schwerttanz eingewirkt haben könnte, finden wir nichts von einem Kettenschwerttanz. Der dortige ungarische Waffentanz wird mit hohen Sprüngen, Schwertschwingen und künstlichen Figuren der Beine getanzt. Sogar Schilde und Fechtbewegungen kommen vor. Deutscher Einfluß ist es vielleicht, daß die ungarischen Kürschner solche Tänze ausführten, um hinter dem Schwerttanz der deutschen Kürschner nicht zurückzubleiben. Die Tanzform aber ist von der deutschen himmelweit verschieden.

Als einziger Zunfttanz unserer Art erscheint der Reiftanz der Küfer in Erdöbenye,[358] der seit der Wiederbelebung in den Siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wieder alljährlich beim Erntefest getanzt wird. Er umfaßt die meisten unserer Reiftanzfiguren, hat aber auch abweichende Züge. Zuerst halten alle Tänzer im Kreise laufend beide Enden des eigenen Reifens in der rechten Hand, den Bogen des Reifens nach unten gewendet. Bei jedem Aufstampfen des Vortänzers wird die Richtung gewechselt, was immer dreimal in jeder Figur geschieht. Nachdem die übliche Reifenkette gebildet wurde, folgt der Sprung aller über einen tiefgehaltenen Reifen, der dabei S-förmig gebogen ist; der Reihe nach kommt jeder der fünf Tänzer daran, den Reifen nach abwärts zu halten. Als Pausenfigur sind immer drei Kreisläufe eingeschoben. Dann kommt das Durchgehen unter

[355] *Meschke* S. 99 nach dem Historiker Antonio *Bonfini*, Rerum Hungaricarum decades, 1496; Lieder auf diese Feier mit Erwähnung des Waffentanzes zitiert auch *Réthei Prikkel Marian* S. 179.

[356] *Kemal Pascha Zadek*, Histoire de la campagne de Mohacz, Päris 1859.

[357] Cap. XII, S. 96.

[358] S. *Gönyey (Ébner)*, Az erdöbényei bodnártánc, Ethnographia 1934; ferner briefliche Ergänzungen dazu von demselben Forscher.

einem Tor, das die Tänzer 4 und 5 bilden (dreimal wiederholt). Nun drehen sich alle der Mitte zu und laufen seitwärts gewendet weiter. Durch starkes Vorneigen der Reifen überschneiden sich die Bögen in der Mitte. Dabei entstehen durch Aneinanderreiben, sägeartige Geräusche eine Entsprechung zum Kleschen der Schwerttänze im Böhmerwald und Laufenbach. Die sich überkreuzenden Reifen werden dann im Takt zu einer neuen Melodie langsam so hoch wie möglich gehoben und wieder zu Boden gelassen, was der Krone des oberen Murtales entspricht, aber freilich nur als vereinfachter Rest. Während dieses Hebens und Senkens tritt der Reifenschwinger in die Mitte und hebt seinen steigbügelartig zusammengebogenen Reifen bei jedem Senken der übrigen und hält in der freien Hand ein gefülltes Weinglas. Dazu singen sie: „Der Herr trinkt, der Herr trinkt aus dem vollen Glas“. Nach dreimaligem Heben und Senken legen alle die Reifen auf den Boden, so daß sie das gleiche Ornament bilden, wie eben in der Luft. Nun tritt der Vortänzer in die Rundung eines Reifens und läuft vorsichtig von einem Bogen in den anderen springend im Kreise, während die anderen im Gegensinne außen herumlaufen (dreimaliger Richtungswechsel). Dann werden die Reifen wieder aufgenommen und nach einer Wiederholung des Reifensprunges und des Durchgehens wenden sich wieder alle mit dem Gesicht nach innen. Je zwei benachbarte Tänzer drehen einander den Rücken zu, stellen sich eng aneinander und halten die Reifen gegen den Boden. Dann drehen sie sich wieder zur Kreismitte, jedoch ohne kreuzendes Vorneigen der Reifen. Jetzt tritt der Reifenschwinger in den Kreis und zeigt in üblicher Weise seine Künste. Mit einem Zusammenschlagen der Reifen endet die Vorführung. Es ist nicht gut möglich, diesen Reiftanz als ungarisches Eigengewächs anzusprechen. Die Abhängigkeit vom deutschen Zunfttanz ist zu deutlich; auch steht Erdöbenye auf magyarischem Boden gänzlich allein. Allerdings dürfte der Tanz schon verhältnismäßig lange in Ungarn eingewurzelt sein, falls man die Abweichungen nicht der Wiederbelebung anzulasten hat.[359]

Der slavische Osten

Richtiges Kettenschwerttanz-Gebiet betreten wir erst wieder mit der Tschechoslovakei. Der westliche Schwerttanzbereich (Kaplitzer Bezirk) ist rein deutsch. In reichlich 20 Orten leben die Schwerttänze noch. Eine einzige Nachricht stammt aus dem tschechischen Sprachgebiet, das an das deutsche angrenzt (Klattauer Bezirk). Herr Postmeister Franz Šedlbauer teilte mir mit, daß er sich aus seiner Jugendzeit an eine Figur erinnere, bei der der Hauptmann in der Mitte stand und seinen Säbel aufwärtsgerichtet hielt. Die anderen bildeten einen Kreis um ihn und legten die Spitzen ihrer Säbel auf den Korb seiner Waffe. Narren waren gleichfalls vor-

359 Eine merkwürdige ungarische Nachricht sei noch angeführt. Im 17. Jahrhundert soll keine Hochzeit und kein Gastgelage gehalten worden sein, ohne daß der „Tanz des schwarzen Heeres“ gesprungen wurde. Ob damit das schwarze Heer des Königs Mathias gemeint war, oder vielleicht eine Moreska, ist nicht sicher. Bei Hochzeiten sind Waffentänze ja allgemein und die Burschenschaft tritt gerade bei solchen Gelegenheiten gerne korporativ auf, manchmal in ritueller Vermummung.

handen. Sie trugen strohgeflochtene Hüte. Vom eigentlichen Tanz wußte Herr Sedlbauer nichts zu sagen. Möglicherweise stammt sein Erinnerungsbild von den Pfingstumritten der Burschenschaft, die ja auch bei dieser Gelegenheit schwertbewaffnet auftritt, den König köpft u. dgl.

Eine lange deutsche Schwerttanztradition bestand in Eger, in Iglau wurde 1612 ein Schwerttanz vor dem Rathaus von 26 Männern gehalten. Überall deutsches Gebiet. Die Bergknappen von Příbram und Kuttenberg sollen vor Zeiten einen eigenen originellen Tanz gehabt haben, der mit dem Schwerttanz Ähnlichkeit besaß, jetzt aber verschollen ist.[360] Der „Schwerdttanz“ und die „Schwerdtobia“ der aus Handwerkern bestehenden Tanzmeisterzunft in Prag (tanecni cech, 1788) zählt nach A. *Waldau's* Zeugnis (S. 41) nicht für unseren Typus, da sie aus Degenfechten bestanden. Aus der älteren tschechischen Literatur ist überhaupt sehr wenig zu entnehmen. F. *Pospišil* führt in seiner Dissertation über den Schwerttanz von Strání[361] einen ritterlichen Tanz in Waffen aus dem 15. Jahrhundert an;[362] die Beteiligung der Frauen streicht ihn aus unserer Liste. Schließlich gibt es noch einen Beleg für den Ausdruck „Waffentänzer“;[363] das ist aber auch alles.

Seit uralten Zeiten durchdringen einander Deutschtum und Slaventum im Osten. Germanische Siedler, die auch nach der Räumung Böhmens, Mährens und Oberungarns durch die Markomannen und Quaden in ihren alten Sitzen zurückgeblieben sein müssen, gaben zahlreiche germanische Fluß- und Bergnamen an die nachrückenden Slaven weiter. Seit mehr als 700 Jahren hat deutsche Neusiedlung bedeutende Teile des Landes dem Deutschtum angegliedert, das in der heutigen Tschechoslovakei nach Millionen zählt. In unermüdlicher Kulturarbeit wurde auch der weitere Osten des Karpathenbogens erschlossen bis zu den Siebenbürger Sachsen, die 1141—61 von Gèza II als Grenzwächter und Kolonisatoren ins Land gerufen wurden (sie kamen vorwiegend aus rheinisch-flandrischen Gegenden). Von den alten deutschen Siedlungen im Osten der heutigen Tschechoslovakei besteht noch die ins 12. Jahrhundert zurückreichende Zips (40000 Deutsche) und das Gebiet der deutschen Bergstädte in der mittleren Slovakei, von dem besonders die Kremnitz-Probner Sprachinsel (48000 Deutsche) ihr Deutschtum bis heute bewahrt hat. Dazu kommen noch unzählige neuere deutsche Siedlungen. Viel deutscher Boden ist auch wieder verloren gegangen. Daß es unter diesen Umständen eine schwere Aufgabe ist, Bräuche dieses Gebietes auf ihre deutsche oder slavische Herkunft zu untersuchen, liegt auf der Hand. Auch der Schwerttanz macht keine Ausnahme.

Außer dem zweifellos deutschen Schwerttanzgebiet des Böhmerwaldes treffen wir auf weitere Schwerttänze in dem Raume zwischen den eben genannten deutschen Bergwerkstädten der mittleren Slovakei und der mährischen Grenze. Sowohl

360 A. *Waldau*, Böhmische Nationaltänze (Prag 1860) II, S. 31.
361 Mečovy (zbrojný) tance na slovanské pudě, Národopisný Vestnik 1911, S. 27.
362 F. A. *Slavika*, Cesta pana Lva z Rožmitálu po západni Evropě roku 1465—1467, Telč 1890, S. 15.
363 D. A. v. *Veleslavin*, De ludis Juvenlibus: „tanec ve zbroji“ und „tanečnik zbrojný“.

Deutsche wie Slovaken tanzen dort mit Schwertern oder Stöcken in Kettenform. Der östliche Teil dieses Schwerttanzgebietes ist sicher deutschen Ursprungs. Er beginnt mit dem „Podšable" (unter dem Säbel) in Podzámčok, der von F. *Pospišil* gefilmt wurde. Die 5 Tänzer tragen dünne Ruten an Stelle der Schwerter. Podzámčok liegt etwa $2^1/_2$ Stunden südlich von Altsohl. Unweit der alten deutschen Bergwerksstadt Neusohl liegt auch Libethen (Lubietová), selbst ein Bergwerksort, mit seinem Reiftanz. Wenn der Kettenschwerttanz auch heute über germanisches Sprachgebiet hinausreicht, so ist der Kettenreiftanz doch abgesehen von Spanien auf die germanischen Völker beschränkt. Erdöbenye und Libethen sind von den deutschen Reiftänzen abhängig, darüber kann kein Zweifel bestehen.

F. *Pospišil,* der die Slovakei nach Schwert- und Reiftänzen durchforscht hat, übergeht in seinen bisherigen Publikationen das große deutsche Kerngebiet der Kremnitz-Probner Sprachinsel mit seinen heute noch bestehenden 13 Schwerttänzen und 2 Reiftänzen mit Stillschweigen. Ohne Kenntnis dieses starken deutschen Einflusses wird man aber die slovakischen Schwerttänze kaum richtig beurteilen. Die Sitte des Heischeganges im Fasching bestand sicher auch bei den Slaven. Der Kettenschwerttanz bei dieser Gelegenheit scheint mir aber von den Deutschen übernommen zu sein. Deutsch ist schon der Name „Fašančarský tanec", der vom bairischen Wort Fasching abgeleitet ist.[364] Die Kremnitz-Probner Tänze tragen denn auch alle den Namen „Faschingtanz". Wie alt deutsche Schwerttänze in diesen Gegenden sein dürften, können wir aus der Nennung des Meisters Anthoni von Kremnitz unter den schwerttanzenden Messerern zu Nürnberg im Jahre 1560 erkennen. Lubietová und Podzámčok sind sicher nichts anderes, als die Rückzugsgebiete der Bergstädte Neusohl und Altsohl. Auch in der engsten slavischen Umgebung der Kremnitz-Probner Sprachinsel erscheinen ähnliche Faschingstänze, doch ist daran zu erinnern, daß das Deutschtum in früheren Zeiten beträchtlich über die heutigen Grenzen hinausreichte. Zur Gruppe der Kremnitzer Faschingstänze gehört auch der von Pospišil gefilmte „Podšable aj podobušky" in Čičmany, das sich nordwestlich an die Sprachinsel anschließt. Er hat die gleichen verkümmerten Formen, wie die Probner Tänze. Slavischer Einfluß auf deutsches Brauchtum zeigt sich hingegen darin, daß die Schwerttänze von Blaufuß und Deutsch-Litta eine bei den Slovaken weit verbreitete Dudelsackmelodie verwenden, die Pospišil mehrfach aufzeichnen konnte.[365] Einen slovakischen Text singen auch die Schwerttänzer von Polisch. Pospišil kennt ihn aus dem Gebiet von Zvolensk, das aber seinerseits wieder mit deutschen Sprachinseln zusammenhägt, wie Pospišil selbst hinzufügt. So gehen die Strömungen hin- und rückflutend durcheinander. Neben der slovakischen Dudelsackmelodie gibt es aber auch eine deutsche Weise für die Faschingstänze.

Westlich des deutschen Bereiches (Flußtäler der oberen Waag, Gran und Neutra), zwischen der unteren Waag und der March erscheint ein slovakisches Schwert-

[364] Von der Dialektform der Kremnitz-Probner Sprachinsel scheint auch das Wort „vaschanc" zu kommen.

[365] S. 29, 35, 36.

tanzgebiet, das im Südwesten den von Preßburg ausgreifenden deutschen Volksboden erreicht. Einen solchen Tanz, nicht weit von der österreichischen Grenze, finden wir in einer ungarischen Quelle beschrieben:[366] „Im Bezirke Malacka ist bis heute ein Schwerttanz gebräuchlich, der darin besteht, daß die Burschen im Kreis stehen, in der rechten Hand ein Schwert haltend, das heute meist nur ein Stock oder Holzschwert ist. Der Führer ruft: Šable hore! worauf sich alle nach links drehen und die Schwerter über ihre Schulter nach rückwärts ausstrecken, daß der dahinterstehende Bursche das Ende des Schwertes ergreifen kann. Nun beginnt die Musik, nach deren Takt man sich im Kreis bewegt; mit je einem Sprung, abwechselnd mit dem rechten und linken Fuß tanzen sie bis der Führer ruft: Po buransky! (nach der Art der Dörfer, die Bura heißen). Dann drehen sie sich um und schreiten zurück oder sie springen so lange, bis der Führer ruft: Po novovesky! (neudörferisch). Die den Tanz begleitende Musik erinnert an den Kolo. Zum Schluß befiehlt der Ordner: Šable dule! (Schwerter nieder) worauf die Burschen stehen bleiben, sich nach innen wenden und die Schwerter herabhängen lassen und zwar so, daß ihre Arme sich kreuzen (Laufenbach, Böhmerwald!). Dann wird der Kreis vom Ordner an einer Stelle bei einem geschickten Tänzer aufgelöst, worauf sie sich zum Tanz anschicken und eine französische Quadrille mit dem sogenannten ‚Struzdel' (Schnecke?) beendigen. Dieser Schwerttanz wird nur am Schluß des Faschings getanzt".

Die Weißen Karpathen zwischen Neustadtl und Ungarisch Brod weisen in vielen Orten Reste von Heischegängen im Fasching auf, die zum Teil noch Schwerttanzcharakter haben. Ganz ausgesprochen ist das in der Umgebung des Dorfes Zahorovice unweit von Ungarisch Brod der Fall.[367] Vier Burschen mit hölzernen Säbeln gehen von Haus zu Haus. Ihr Führer ist der Stárka, der das „pravo" (eine mit Bändern umwickelte gedrechselte Hand, ein altes Hoheitszeichen) trägt. Ein als Jude verkleideter Bursch sammelt die gespendeten Lebensmittel. Wenn sie in eine Stube kommen, gehen sie im Kreis, springen und schlagen mit den Säbeln gegen die hölzerne Decke und den Mittelbalken. Dann gibt jeder seinen Säbel über die Schulter zurück und faßt mit der freien Hand die Spitze vom Säbel des Vordermannes. So wird weiter gelaufen und gesungen. Dann heben alle die Säbel über den Kopf, so daß ein Kreuz entsteht. In dieser Stellung springen sie so hoch wie möglich, wozu sie noch von der Hausmutter aufgefordert werden, damit der Hanf gut wachse. Es folgt ein allgemeiner Tanz mit den Mädchen des Hauses. Selbst die alte Großmutter muß tanzen. Der Jude durchsucht unterdessen Küche und Kammern und stiehlt, was er Eßbares findet. Auf dieses wichtige und weitverbreitete Stehlrecht spielt auch ein Vers der Heischegänger in Slavkov an: „Etwas stehlen wir, etwas verheimlichen wir, etwas stehlen wir, etwas nehmen wir."

In Bánov bei Ungarisch Brod ist der Tanz abgekommen, doch im nahen Bystřice lebt er noch. Sehr interessant sind die Lieder der Bystřicaner Burschen. In der

[366] Magyarország Vármegyéi és Városai, Poszony vm. monographiája, *243*, 1. *Rethei.*

[367] Pospišil, S. 34 ff.

Wendung: „Gebt uns, was ihr geben sollt", klingt uns zum ersten Mal auf unseren Streifzügen durch diese Brauchtumsbezirke das fordernde und drohende Heischelied statt des bittenden entgegen. Warum man verpflichtet war, diese Tänzer und Maskierten zu beschenken, wird im 10. Kapitel erläutert. Das zweite Lied der Bystřicaner könnte als unverstandener Nachhall der sonst in diesen Gegenden fehlenden Schwerttanztötung aufgefaßt werden. Es heißt in deutscher Übersetzung:

„Wir waren schon oberhalb von Skorčany,
das Mädchen rief die Bystřicer,
die Bystřicaner sind in weißen Hemden;
sie töteten den Sohn auf unseren Wiesen.
Wie sie ihn getötet hatten, berieten sie sich;
auf seinem Grabe stellten sie ein Kreuz auf.
Oh Kreuz, Kreuz, oh du Gekreuzigter,
unter dir liegt der Gemordete, der fesche Janoško.
Oh Kreuz, Kreuz, oh du Tannenholz,
unter dir liegt ein unschuldiger Leib.
Oh Kreuz, Kreuz, wer hat dich gemalt,
daß er dich nicht schön gemalt hat?
Es malten dich die vier Maler,
es blieb ihnen keine grüne Farbe.

Auch das slovakische „chodenie s ražnom" entpuppt sich als Kettentanz. Jeder der Burschen in dieser Vereinigung ist mit einem Stock oder einer Keule bewaffnet. So ziehen sie in die Häuser, legen die Waffen über die Schulter und fassen zum Kreis. Der Vortänzer schlängelt sich unter den Stöcken durch, gefolgt von den übrigen. Dann legen sie die Stöcke verschiedenartig übers Kreuz und sie hin und her schwingend, tanzen die Burschen unter ihnen. Ihr Lied ist das gleiche, wie bei den Schwerttänzern in Polisch.

Der „Fašančaré" in Stráni, am Fuße der Javořina, wird von *Pospišil* besonders ausführlich behandelt. Es sei erwähnt, daß auch diese Gegend an bergdeutsche Siedlungen grenzt. Einer Notiz von *Doufalik*[368] folgend, hat bereits L. v. *Schroeder*[369] auf diesen Tanz hingewiesen. Nach der Volksüberlieferung gehen die Fašančaren auf sagenhafte Räuber in den Wäldern des Berges Javořina zurück. Reste ihres Versteckes sollen noch zu sehen sein. Doufalik erinnert sich auch an ein altes Bild, das die Räuber mit Knütteln in den Händen um ein Faß sitzend zeigte. Ihre Tracht glich der der Faschingsleute. Ich möchte bereits hier nachdrücklich auf diese Ursprungssage aufmerksam machen, die ein wichtiges Beweisstück darstellt.

[368] Javořina, Obzor, Jg. 19 (1896), S. 20.
[369] Waffentänze bei den Slaven und Tibetanern, Wiener Zs. f. d. Kunde des Morgenlandes 23 (1909), S. 405 f.

Nach *Pospišil* spielt sich der Fašančáré folgendermaßen ab: An der Spitze der fünf Tänzer schreitet der „gazda", ein verheirateter Mann, der auf Ordnung sieht. Zur Truppe gehört noch ein Spielmann (gajdoš) mit seinem Dudelsack. Die Hüte der Tänzer sind mit roten Bändern bedeckt und über die weißen Röcke zieht sich eine breite grüne oder rote Schärpe. Besonders eigenartig sind die breiten, rotgemalten Holzschwerter — ähnlich den mittelalterlichen Tussacken — an denen eine Menge von gelben Messingringen baumelt, die bei jeder Bewegung ein eigentümliches Klirren hören lassen.[369a] Unter Jauchzen und Waffenlärm ziehen die Tänzer ins Haus ein, wo in der üblichen Weise „Griff und Spitz" ein Kreis geschlossen wird. Nach einigen raschen Runden beginnt das Überspringen (Nr. 2, 3, 4 springen über den Säbel von Nr. 1, der zuletzt selbst springt). Dies wird mit Verschiebung der Rollen so lange wiederholt, bis jeder sein Schwert einmal zum Sprung tiefgehalten hat. Den Abschluß der Figur bildet das sogenannte „hrkání", in dem wir das Kleschen unserer deutschen Schwerttänze aus dem Böhmerwald oder Laufenbach erkennen. Die zweite Figur „Podlezání" bringt das Durchgehen unter dem Schwert in der gleichen Ordnung wie vorhin das Springen, worauf zum Abschluß wieder das Getöse des „hrkáni" folgt. Im Vergleich zu den übrigen Kettenschwerttänzen sind die Faschingstänze der Slovakei wenig reichhaltig. Die Überlieferung gleicht einem Trümmerfeld, aus dem man die verschiedenen Bewegungen wohl zusammensetzen kann, die aber nirgends als Einheit erhalten sind.

Vor 50 Jahren schloß sich an den Fašančáré noch eine lustige Handlung „vytinání", die eine genaue Entsprechung beim Böhmerwälder Schwerttanz oder der dortigen Faschingbursch hat.[370] Der Familienvater erhebt Klage, daß einer der Tänzer etwas gestohlen hat. Nun werden alle durchsucht und der vermißte Gegenstand — meist ein Löffel oder Messer — findet sich natürlich, da er einem der Burschen unbemerkt beim Verlassen des Hauses in die Röhrenstiefel gesteckt wurde. Der Ertappte wird ins Innere des Hauses geführt, auf eine Bank gelegt, und nach lustigen Reden und Bitten mit einigen Schlägen auf die Rückseite bedacht. Ein gemeinsames Mahl und Trunk beschließt den Heischegang.

In seiner Dissertation (1911) wirft Pospišil auch die Herkunftsfrage auf. Er ist vom deutschen Ursprung überzeugt und denkt sogar an eine Übertragung aus Westböhmen durch die Glasarbeiter in Blumenbach (eine Viertelstunde Weges von Stráni). Ob er seither seinen Standpunkt geändert hat, ist mir nicht bekannt. Ich glaube, daß die ganzen Kettenschwerttänze dieses Karpathengebietes auf deutsche Vorbilder zurückzuführen sind, daß die Verpflanzung jedoch bedeutend früher geschah, als die Gründung der Blumenbacher Industrie.

Je weiter wir uns vom deutschen oder direkt deutsch beeinflußten Gebiet entfernen, desto andersartiger werden die Männertänze. Die Goralen schwingen ihre Stockäxte im Tanz, schlagen sie gegen die Waffen der anderen Tänzer oder stoßen sie an einem Punkt in den Boden, so daß die Stiele schief in die Höhe stehen. Dann tanzen sie mit ungemein schwierigen Schritten um die Äxte. Von einer Ket-

[369a] Klirrende Ringe an Schwertern auch in Schwaben, *Meier* S. 481.
[370] Vgl. R. *Wolfram*, Die Böhmerwälder Faschingbursch, Wiener Zs. f. Vk. 1935.

tenbildung nirgends mehr die Spur. Die Schritte in der Hocke mit dem Vorschnellen des einen Fußes weisen bereits nach dem Osten.

Solotänze mit der Waffe sind der von F. Pospišil gefilmte mährisch-walachische „Odzemek" (mit einer Hacke) und der ukrainische „Kozačok" (Säbeltanz). Dr. Kurt *Lück* berichtet mir von einem Säbeltanz in Roszniów bei Stanislau in Ostgalizien. Die vier Teilnehmer stehen einander gegenüber. Manchmal entfernen sie sich von einander, dann gehen sie wieder zur Mitte und schlagen die Säbel krachend zusammen. Besonders kunstvoll ist der Tanz in der Hocke. Beim jedesmaligen Vorschnellen eines Beines schlagen sie die Säbel einmal von oben, dann wieder von unten gegeneinander. Es gibt natürlich eine Menge von Variationen. Der ganze Tanz zeichnet sich durch besondere Wildheit aus. Ähnliche Tänze gibt es auch in der Ukraine („Zaporožec"), wo sie Prof. Pospišil filmte.[371] Weiter im Osten beginnen die kaukasischen Formen mit dem Kindzal (Lezginka usw.). Ein Waffentanz von Kosaken aus dem nördlichen Vorland des Kaukasus, den ich beim Londoner Volkstanzfest sah, bestand aus den Solos von vier Mann, die jeder einen blitzenden Dolch in den Händen hielten. Sie stellten sich dann in einem weiten Viereck auf und ein Fünfter betrat den Schauplatz. Seine Schritte übertrafen die bisher gezeigten noch an Schwierigkeit. Eine große Rolle spielte dabei der Zehenspitzentanz — sie haben ganz weiche Stiefel — der einer Ballerina Ehre gemacht hätte. Der Reihe nach stürzte der fünfte Tänzer auf die vier Mann in den Ecken los und beide beschrieben jeweils mit ihren Waffen blitzschnelle Fecht- und Stoßbewegungen, doch so daß der Dolch immer oberhalb oder unterhalb der gegnerischen Waffe geführt wurde. Jeden Augenblick glaubte man Blut fließen zu sehen. Schließlich stießen alle die Messer vor sich in den Boden und tanzten im Triumph um sie herum. Rodney *Gallop* (Traditional Dance S. 33) beschreibt einen ähnlichen georgischen Dolchtanz: „To a lively balalaika tune a man in the dark blue tunic and fur cap of the Transcaucasian peoples, dances round a circle with crossed arms and a dagger held between his teeth. No words can convey the hypnotic character of this dance, nor the gradually increasing tension which leads up to the climax when, his arms still crossed, the dancer with a savage jerk of the head projects the dagger from his mouth, so that it describes a shining parabola through the air and sticks quivering in the floor". Einen ans Unheimliche und Grausame grenzenden Tanz dreier Män-

[371] Eine etwas abgeänderte Form, die ich im Film aufnahm, war auch beim Volkstanztreffen in Wien 1934 zu sehen. Zur genauen schriftlichen Aufzeichnung der Choreographie und Musik eines Tanzes sollte eigentlich auch immer die Aufnahme als Tonfilm treten, wodurch die nie vollkommen zu beschreibende Körperführung der Tänzer festgehalten wird. Andererseits genügt eine bloße Filmaufnahme auch nicht zur Aufzeichnung, da man nur aus dem Erlernen der Tänze auf alle Feinheiten und Schwierigkeiten kommt, die man beim noch so genauen Zuschauen nicht beachtet. Dann könnte erst an die schwierigste Frage der Tanzforschung herangetreten werden, die Stilkunde. Leider war die Volkskunde als ewiges Stiefkind der Wissenschaften bisher nicht in der Lage, hier großzügig arbeiten zu können. Denn bei Filmexpeditionen reicht auch der größte Opfermut des Privatmannes nicht weit.

ner, der die Verfolgung und Tötung eines Feindes nachahmte, sah ich gleichfalls in London. Auch aus Tibet kommen Berichte von Tänzen, in denen Äxte aneinander geschlagen werden.[372] Kulttänze, bei denen die Tänzer in jeder Hand ein Schwert tragen, müssen im ferneren Osten sehr alt sein. So werden z. B. häufig Männerbilder in der permischen Kultur (7.—8. Jh. n. Chr.) gefunden, die statt der menschlichen immer Tierohren haben und Maskenträger darstellen. Alle sind in Tanzhaltung und schwingen Schwerter in beiden Händen.[373]

Das Ergebnis

Fassen wir zusammen: Der Kettenschwerttanz ist eine rein europäische Form. Auch innerhalb Europas erstreckt er sich nicht gleichmäßig über alle Länder, sondern sammelt sich um ein Kerngebiet mit Streuvorkommen in einer Randzone. Von dieser geschlossenen Masse getrennt tritt ein zweites, kleineres Kettenschwerttanzgebiet auf, das keine räumliche Verbindung mit dem ersten hat.

Liegt es wirklich nur an mangelnder Untersuchung, daß sich die nichtgermanischen Länder — von Spanien abgesehen — auf der Karte des Kettenschwerttanzes kaum bemerkbar machen? Deutlich ist zunächst einmal die Grenze im Osten. Es kann doch kein Zweifel sein, daß hier der Kettenschwerttanz nicht weiter als das deutsche oder deutsch durchsetzte Gebiet reicht, um dann sofort abzureißen und gänzlich anderen Formen Platz zu machen. Es wäre auch keine Widerlegung, wenn sich die gar keine Schlüsse gestattende polnische Nachricht, daß die Knaben der Umgebung von Krakau im 16. Jahrhundert anläßlich der Anwesenheit eines Fürsten einen Tanz mit Schwertern aufführten,[374] auf einen Kettenschwerttanz bezöge. Man braucht nur einmal die Karte des direkten deutschen Einflußgebietes im Osten zu betrachten, die B. *Schier*[375] entworfen hat, um über das Kulturgefälle unterrichtet zu sein. Auch die polnischen „cenar" und „rej" sind nur der sehr früh entlehnte deutsche Zeuner (Zeiner) Tanz und der Reigen.

Bemerkenswert ist die französische Lücke. Auch die Kelten (Frankreich, England) gehen leer aus.[376] Von ihnen sind die spanischen Kettenschwerttänze also nicht abzuleiten, was wir als wichtiges Ergebnis betrachten müssen. Ist nun die Ansicht *Meschkes*, daß der Kettenschwerttanz eine Schöpfung germanischen Geistes sei, wirklich so ganz unbegründet und bloß von überheblichem Chauvinismus diktiert, wie man gemeint hat?[377] Nehmen wir doch einmal diese Ableitung als Arbeitshypothese an und sehen wir, wie viel durch sie erklärt werden kann. Sollten wir auf

[372] L. v. *Schroeder*, S. 406.
[373] Freundlicher Hinweis von N. *Fettich*, Budapest.
[374] *Pospišil* S. 26.
[375] Hauslandschaften und Kulturbewegungen im östlichen Mitteleuropa, Reichenberg 1932, Beiträge zur Sudetendeutschen Vk. Bd. 21.
[376] Vgl. auch E. K. *Chambers*, The English Folk-Play, Oxford 1933, S. 205: „There seems to be no sound evidence for a Celtic Sword Dance."
[377] Vgl. z. B. die Besprechungen von Meschkes Buch im Journal der EFDS 1932 und der holländischen Zs. „De Volksdansmare" 1933, Heft 3 (Elise van der Ven ten Bensel).

anderen Wegen weiter kommen, muß Meschkes Behauptung natürlich fallen. Vorläufig gibt es aber keine bessere Ableitung.

Schwerwiegend ist es doch, daß 241 Erwähnungen von Kettenschwerttänzen in heute noch germanischen Ländern bloß 41 Kettenschwerttänze der anderen Völker gegenüberstehen.[378] Wahrscheinlich werden sich diese Ziffern bei weiteren Nachforschungen verschieben, doch sind die Aussichten für eine entscheidende Verlagerung des germanischen Übergewichtes recht gering. Es bleibt die Aufgabe, die vom Kerngebiet abliegenden Kettenschwerttänze bei der Annahme germanischer Herkunft zu erklären. Die dalmatinischen Beispiele sind bereits Mischformen, die fremde Bestandteile enthalten. Man könnte sie gut als Ausstrahlung betrachten. Übrigens ist bei den Südslaven deutscher Einfluß (vielleicht sogar noch ostgermanischer) auf kulturellem Gebiet schon in sehr alter Zeit bis Albanien nachzuweisen. Spanien aber ließe sich unter Umständen mit den Westgoten in Zusammenhang bringen. Freilich würde das eine zeitliche Vertiefung weit über die uns bekannten Zeugnisse des 14. Jahrhunderts hinaus erfordern. Die mittelalterlichen Geschichtsquellen, die zuerst des Kettenschwerttanzes Erwähnung tun, sind aber — wie wir gesehen haben — eine ganz willkürliche Grenze. Innere und äußere Gründe sprechen für ein bedeutend höheres Alter, das sich freilich nicht leicht abschätzen läßt. Langjährige Vertiefung in den Gegenstand hat mich zu der Überzeugung geführt, daß vorchristliche Wurzeln unseres Schwerttanzes und Schwerttanzspieles nicht geleugnet werden können. Die formalen, besonders aber die inhaltlichen Erwägungen der nächsten Abschnitte werden dies dartun. Die letzte Entscheidung liegt aber bei der bündischen Natur des ganzen Brauches. Unter solchen Umständen wäre die Heranziehung der Westgoten schon zu verteidigen, zumal die Kelten ja nicht in Frage kommen. Man müßte sonst auf vorindogermanische Bevölkerungsschichten zurückgreifen.

Zwei große Schwierigkeiten bleiben aber bestehen: die französische Lücke und das Fehlen des Kettenschwerttanzes in Norwegen. Wenn die Germanen nämlich den Kettenschwerttanz in Spanien zur Geltung bringen konnten, so ist es recht seltsam, daß dies in Frankreich nicht gelang. So paradox es klingt, vom Standpunkt der germanischen Herkunft unseres Tanzes wäre es angesichts der spanischen Belege fast besser, wenn Frankreich kein völlig unbeschriebenes Blatt wäre, das nur an der italienischen und baskischen Grenze Schwerttanzgebiete erreicht. Norwegens volkskundliche Vergangenheit läßt vieles im Dunkeln. Die schriftlichen Quellen aus alter Zeit sind spärlich. Dürfen wir zu dem ungenannt versunkenen Volksgut auch den Kettenschwerttanz rechnen? Wir wissen es nicht.

Stellen wir uns aber auf den Standpunkt, daß der Kettenschwerttanz ein Erbe aus indogermanischer Vorzeit ist, so befremdet seine Abwesenheit in Frankreich

[378] Ich kenne 35 sichere Schwerttanzbelege aus England. Wollte man Rolf *Gardiners* Angabe, daß in über 70 nordenglischen Orten heute noch schwertgetanzt wird, der Berechnung zugrundelegen, so würde sich die Zahl der germanischen Schwerttänze sogar auf 276 erhöhen.

und Norwegen ebenso, wie vorhin. Dazu kommt noch der Mangel an Kettenschwerttänzen in so ausgezeichneten volkskundlichen Rückzugsgebieten, wie den slavischen Ländern und dem ganzen Osten, wo wir dann solche Tänze am ehesten erwarten würden.

Bleibt als letzter Ausweg die Annahme, daß der Kettenschwerttanz eben doch eine Schöpfung der mittelalterlichen Stadt ist, die mit der Zeit auch auf das Land übergriff. Auch da stört die französische Lücke wieder gründlich. Noch mehr aber fallen die vorchristlichen Bestandteile des Kettenschwerttanzes in die Waagschale, die noch ausführlich erörtert werden. Sie bilden den Kern des Brauches. Ihre Ableitung aus der Stadt wäre widersinnig. Darum erledigt sich auch der Ausweg, den aus der Stadt stammenden Schwerttanz auf das Land hinausdringen zu lassen, wo er in den Bereich alter Volksreligion eingegliedert wurde.

Unmöglich ist auch die Erklärung der beiden großen Kettenschwerttanzgebiete als Konvergenzerscheinung. Die Köpfungstour „la degollada", die Schwerterhebung und so vieles andere ist zu eigenartig, als daß man mit unabhängiger Erfindung rechnen wollte.

Alle Wege sind durchmessen. Leicht ist es wahrlich nicht, diesen Hexenbesen zu entwirren. Viel ist schon gewonnen, wenn sich einige Pfade als Sackgassen erweisen, an denen man vorübergehen kann. Und was bleibt? Unumstößliche Gewißheit wird man so lange nicht erhalten, als die Forschung nicht neues Material zutage fördert, das unser Bild grundsätzlich verändert. Ob das eintreten wird, ist mehr als fraglich. Eines müssen wir aber mit Entschiedenheit feststellen: Keine andere Ableitung des Kettenschwerttanzes ist nach dem gegenwärtigen Stand unseres Wissens der germanischen überlegen. Wenn wir auch vorläufig einen sicheren Beweis weder in der einen, noch in der anderen Richtung führen können, so dürfen wir doch das Germanentum als Mutterboden dieses Brauches nicht von vornherein ablehnen, wie dies mehrfach geschehen ist.

7. DER STIL DES SCHWERTTANZES

Vielleicht das Erstaunlichste bei unseren Schwerttanzstudien ist die Einheitlichkeit der Figuren in weiten Teilen Europas, die noch dazu jahrhundertelang so oder wenig anders getanzt wurden. Vieles an dieser Einheitlichkeit mag durch den Formzwang zu erklären sein, aus dem heraus eben die Möglichkeiten solcher Tanzführung immer wieder entwickelt werden können. Eine Gruppe junger Schwerttänzer im Böhmerwald hat ohne direkten Lehrmeister zu tanzen begonnen. Aus der Gegebenheit der Schwertkette gestaltete sie eine Folge der üblichen Figuren fast in Neuschöpfung, wenn auch Anregungen vorhanden waren. Die meisten Sonderzüge sind freilich kaum aus Konvergenz abzuleiten. Vor allem die Grundidee unserer Schwerttanzform, die Waffe nicht so zu verwenden, wie es ihr gemäß wäre, sondern mit ihr eine geschlossene Kette zu bilden, fordert einen gemeinsamen Ur-

sprung, zumindest einen einheitlichen Formwillen, der in tiefen seelischen Gemeinsamkeiten seinen Urgrund hat und von hier aus immer wieder durchbricht.

Es gibt wohl keinen Zweifel, daß die Verwendung des Schwertes als Bindeglied nicht ursprünglich ist. Dem europäischen Kettenschwerttanz stehen die Waffentänze der ganzen übrigen Welt gegenüber. Wo immer wir auch schürfen, überall stoßen wir auf Drohgebärden, man ficht, schlägt die Säbel zusammen oder wirbelt sie gefährlich in der Luft. Solcher Art sind die Waffentänze der malayischen Inseln bei der Jünglingsweihe, die Fechttänze der Inder, solcher Art war die antike Pyrrhiche, der Fechttanz der Bouffons, sind die Tänze Afrikas und Amerikas. Auch in unseren Breiten ist sie ja nicht unbekannt.[379] Fast mutet die abwegige Art des Kettenschwerttanzes dagegen wie eine stilisierte Kultform an. Wollen wir der Frage zunächst von der formalen Seite an den Leib rücken, so muß die Betrachtung vom Kettentanz überhaupt ihren Ausgang nehmen.

In unserer mitteleuropäischen Umwelt spielen die Tänze, bei denen sich eine größere Gruppe durch Handreichen vereinigt, eine ganz untergeordnete Rolle. Der Individualismus der Paarabsonderung scheint heute restlos durchgedrungen. Wo mehrere zusammenwirken müssen, um den Tanz zu gestalten, geschieht dies gewöhnlich in der Form von Kontertänzen, bei denen die Paare einander gegenüberstehen. Der geschlossene Reigen ist in unseren Gegenden fast ausschließlich zum Kinderspiel herabgesunken. Dies war freilich nicht immer so. Im heutigen Schweden faßt sich Jung und Alt zum lustigen Reigen um den Maibaum, und selbst in der Stadt ist noch ein ganz heidnisch anmutender Rest zu finden, wenn zu Weihnachten der Langtanz in allen Familien um den Christbaum geht und mit wilden Schwüngen durch sämtliche Räume des Hauses tobt. Gehen wir aufs Land hinaus, so sehen wir ähnliche Dinge aber auch bei unserem Volke. Besonders bei Hochzeiten taucht der Tanz einer langen Kette auf, die in lustigen Bögen läuft und dem umhergeschleuderten Endmann manche Pein bereitet. In Ebensee (Salzkammergut) heißt dieser Tanz „Loatabam" und wird nach dem zweiten oder dritten Landler getanzt. Alle reichen einander die Hände, laufen durch das ganze Haus, sogar ins Freie, wieder hinein und drehen sich zuletzt zur Schnecke zusammen. Darauf kommt ein „Schleuniger", der sich aus derselben Melodie entwickelt.[380] Ganz ähnlich ist der „Knolper" in Krickerhäu, der beim Abschlußfest der Burschengemeinde die Heischegänge mit dem Schwerttanz am Faschingdienstag beschließt. Auch hier gehts zur Türe hinaus, hinter die Scheuer, rings um das Haus herum und bei der anderen Tür wieder hinein. Den Schluß bildet ebenfalls das Eindrehen der Schnecke, zuerst mitsonnen, dann gegensonnen, und zwar beim zweiten Male zu einem so engen Knoten, daß ein Bursch auf die Schultern der zusammengedrängten Tänzer steigen kann. Der ganze Klumpen hüpft im Takt der Musik,

379 Vgl. den ersten Abschnitt meiner Arbeit „Der Spanltanz und seine europäischen Verwandten. Ein weitverbreiteter Geschicklichkeits-Schwerttanz", Oberdeutsche Zs. f. Vk. 1935.

380 Vgl. meine Arbeit „Salzburger Volkstänze", Wiener Zs. f. Vk. 1933.

bis der Anführer in der Mitte den Hut hebt, worauf sich alles zum Paartanz auflöst. Diese beiden Einzelbeispiele mögen für eine große Reihe ähnlicher Tänze stehen.

In Dänemark heißt diese Tanzart „Løbe Brud af Laget"; sie ist ein wichtiger Teil des Hochzeitszeremoniells.[381] Sehr häufig geht es dabei auch über Hindernisse, durch Fenster usw. Dem entspricht der schwedische „Långdans" von Haus zu Haus, ja von Dorf zu Dorf, der besonders im südlichen Teil des Landes üblich ist. In Skåne gehört er zum Maifest. Ein ganz ähnlicher Frühlingstanz ist der bereits erwähnte „Cramignon" in Südholland. Restformen haben wir ferner in dem bekannten Tanz „Carillon van Duijnkerke", bei dem die Kette plötzlich abknickend durch ein zwischen zwei Tänzern gebildetes Tor durchgezogen wird. Sehr ähnlich ist der in ganz Österreich verbreitete „Schwabentanz", der sich auch über Bayern bis in die Rheinlande erstreckt.[382] Mit seinem geschrittenen Vortanz und dem lustig gelaufenen Nachtanz erweist er sich als echter Nachkomme der mittelalterlichen Reigen. Je weiter wir in die zeitliche Tiefe vordringen, desto zahlreicher werden die Kettentanzformen, um schließlich ganz zu überwiegen. Letzte Ausläufer dieser Art, noch von Erwachsenen getanzt, treffen wir im Mecklenburgischen „Rückelreih",[383] dem dänischen „Tospring"[384] und „Manøsk Trinddans".[385] In Schweden sah Linné die dalekarlischen Bauern in dieser Art tanzen[386] und wir brauchen uns nur des Langtanzes in Dithmarschen zu erinnern, um diese Überlieferung auf deutschem Boden zu erfassen und zwar noch mit epischen Tanzliedern, deren wir aus Skandinavien unzählige kennen. Im „Reihen" des Allgäus setzt sich die gleiche Tanzüberlieferung im Südwestwinkel Deutschlands fort.[387]

Meist wird aber übersehen, daß weite Gebiete Europas heute noch ganz von den Kettentänzen beherrscht werden, und zwar sowohl als Singtanz mit lyrischen Texten, wie als Instrumentaltanz. Zu ihnen gehört die Normandie,[388] Bretagne, ebenso wie Südfrankreich mit seiner „Farandole", über die Miss *Alford* in vorbildlicher Weise gehandelt hat.[389] Auch Spanien wimmelt von Kettentänzen, und der sar-

381 H. *Grüner Nielsen*, Vore aeldste Folkedanse, Langdans og Polskdans, København 1917. Vgl. ferner die Belege bei *C. Russwurm*, Eibofolke oder die Schweden an den Küsten Estlands und auf Runö (Reval 1855) II, S. 116 f. (Frühlingstanz, Kriechtanz, Trippeltanz). Besonders interessant ist die Schilderung des Trippeltanzes um den lichtergeschmückten Hochzeitsbaum.

382 Vgl. die Literaturzusammenstellung bei R. *Zoder*, Altösterreichische Volkstänze II, S. 32 f.

383 *Böhme*, Geschichte des Tanzes in Deutschland S. 207.

384 *Grüner Nielsen* a. a. O. S. 10—17.

385 *Ders.*: Folkvisedans paa Manø, Danske Studier 1917.

386 Caroli Linnaei Iter Delecarlicum (1734), in C. v. *Linnés* Ungdomsskrifter, samlade av Ewald Ährling, 2a Serien, Sthm. 1889. S. 167 ff.

387 K. *Reiser*, Sagen, Gebräuche und Sprichwörter des Allgäus (1897—1902), II, S. 425 f.

388 M. *Anholm*, Normandie och dess nordiska minnen (Lund 1889), S. 167 ff.

389 Journal of the EFDS 1932, S. 18—33.

dinische „Ballo Tondo" ist der Nationaltanz der Insel überhaupt.[390] Das größte Kettentanzgebiet bildet aber unstreitig der Südosten Europas. In Jugoslavien, Bulgarien, Griechenland und Rumänien gibt es fast überhaupt nur den Kettentanz durch Handreichen, Gürtelfassung u. dgl. Dabei ist die Linienführung der Kette recht einfach. Fast immer geht es bloß im Kreise herum. Die Variation liegt in den Schrittarten. Nur in Griechenland sah ich auch Mäander- und Spiralentänze. Farandole und Aurrescu kennen das Durchgehen der Tänzer unter einem Tor, das von zwei Mann der Kette gebildet wird. Es ist merkwürdig, daß eine scheinbar so selbstverständliche Form wie der Kettentanz durchaus nicht gleichmäßig von allen Völkern gepflegt wird. Gerade ein so altertümliches Gebiet wie Australien fällt z. B. ganz aus. Stärker betont sehen wir den Kettentanz — abgesehen von Europa — eigentlich nur in Amerika und Indien einschließlich des malayischen Archipels, wo auch sehr verwickelte Figuren vorkommen (Karolinen; Schlängeltanz Hunderter von Niasmännern, Spiraltanz der Cuna-Indianer). Dagegen fällt der Kettentanz durch sein starkes Vorherrschen und zum Teil sehr kunstvolle Formen bei den Indogermanen auf.

Innerhalb des indogermanischen Kreises erscheint der Kettentanz trotz seiner überragenden Stellung bei weitem nicht überall gleichartig. Besondere Aufmerksamkeit verdient das einzige nordische Rückzugsgebiet, wo der Kettentanz heute noch in ungestörter Überlieferung „der" Tanz schlechthin ist, nämlich die Fär Öer. In einem eigenartig wiegenden Sechsschritt bewegt sich der Kreis mit der Sonne, während der Vortänzer die manchmal Hunderte von Strophen zählende Ballade singt und alle in den Kehrreim einstimmen. Dieser Sechsschritt — zweimal links austreten und einmal rechts, wobei auf jeden Schritt das Dazusetzen des anderen Fußes folgt — ist genau der gleiche, wie ihn *Arbeau* als „Branle Simple" schildert. Deshalb hat Hjalmar *Thuren* in seinem grundlegenden Werk über die färöischen Tänze[391] auch den nordischen Singtanz von den französischen Troubadours abgeleitet und die übrigen skandinavischen Gelehrten sind ihm gefolgt. Schon vor 6 Jahren habe ich meine Zweifel ausgesprochen, ob sich die These vom gesunkenen französischen Kulturgut halten lassen wird. Erstens ist diese Tanzform im Norden doch schon mindestens seit 1300 belegt. Daß die Singtänze im Allgäu den gleichen Schritt verwenden, fiele noch nicht so sehr in die Waagschale, aber nun traf ich diesen Schritt auch in der Südostecke Europas, bei den Hirten der Parnaßgegend und zwar nur beim Singtanz. Die Instrumentaltänze hatten bedeutend schwierigere Formen, da der unsangliche Brauch viel freiere Füllung zuläßt. Als ich nach Rumänien kam, stieß ich abermals auf diesen Sechsschritt. Im Süden kann jedenfalls von junger Einfuhr keine Rede sein. Der Kettentanz Griechenlands ist uralt. Tonstatuetten aus Cypern und Olympia bieten bereits Belege aus dem zweiten Jahr-

[390] A. *Steinitzer*, Die vergessene Insel, Sardinien und die Sarden, Gotha 1924, S. 123 und Abb. 65.

[391] Folkesangen paa Faerøerne, F. F. Publications, Northern Series Nr. 2 (København 1908), S. 51.

tausend vor Christus.[392] Auf den Vasenmalereien sind Kettentänze ein stehendes Motiv und ganz besonders schöne Beschreibungen, die ganz den noch heute herrschenden Tanzformen entsprechen, finden wir bereits bei Homer. Natürlich wissen wir nichts Genaues über die damaligen Schrittformen. Es scheint aber doch sehr wahrscheinlich, daß die heutige Tanzweise mit ihren sehr altertümlichen Zügen einfach älteste Überlieferung weiterführt. Ein Grabgemälde aus dem 4. Jahrhundert vor Christus,[393] auf dem die Tänzerkette ihre Hände verschränkt, bietet genau den gleichen Anblick wie die berühmte „Trata" am Osterdienstag in Megara. Heute noch ein Kulttanz, der von festlich geschmückten Mädchen getanzt wird. Sehr anders können die antiken Tänze nicht ausgesehen haben.

Mit den Zeugnissen für Kettentänze kommen wir aber bis in fernste Zeiten zurück. In den Felszeichnungen von La Cayera, Peña de Mogos bei Pontevedra an der Küste Nordwestspaniens ist eine Kette von acht tanzenden Männern abgebildet, die einander die Hände reichen. Ihr Kopfputz ist phantastisch, vielleicht aus Federn bestehend, wie sie die Salzburger Tresterer heute noch tragen. Über der Tänzerkette ist eine Spirale gezeichnet, von der man annehmen könnte, daß sie die Richtung der Tanzbewegung angibt. Angesichts dieses Beleges vom Übergang der jüngeren Steinzeit zur Bronzezeit wird man auch der schwedischen Felszeichnung von Lökeberget (Foss socken) in Bohuslän weniger mißtrauisch gegenüberstehen, als bisher. Sechs oder sieben Mann, die einander bei den Händen halten, sind neben zwei wohl Götter darstellenden überlebensgroßen Wesen und einem bemannten Schiff gezeichnet. Der Fund steht durchaus nicht so allein da, wie man angenommen hat. Ein ähnliches Bild von Rished (Kirchspiel Askum, Bohuslän), hat O. *Almgren* in die neue deutsche Ausgabe seines berühmten Buches aufgenommen.[394] Auf der 1932 angefertigten Durchzeichnung der einen Meter langen Figurenreihe, die ich in Stockholm einsah, sind über einigen Adoranten, Fußumrissen und einem Wagen, dessen Insassen offenbar in einem ἱερὸς γάμος dargestellt sind, 8 Figuren abgebildet, die einander die Hand reichen. Ein weiteres Beispiel aus Tanum ist bei Baltzer zu sehen.[394a] Älter als diese bronzezeitlichen Felshämmerungen sind aber neuentdeckte Felsenmalereien aus der jüngeren Steinzeit Norwegens. Einige von ihnen sind bereits in Veröffentlichungen zugänglich.[395] Männer in deutlicher Tanz-

[392] K. A. *Neugebauer*, Die minoischen und achaischen griechischen Bronzen (1931), Abb. 28; W. *Lamb*, Greek and Roman bronzes, Abb. 16b; Hulda *Garborg*, Songdansen i Nordlandi (Kristiania 1922), Abb. S. 25—29. / [393] F. *Weege*, Der Tanz in der Antike (Halle 1926, Abb. 172, nach *Raoul-Rochette*, Peintures antiques inédites, Tafel 15.

[394] Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden, Frankfurt a. M. 1934, Abb. 163.

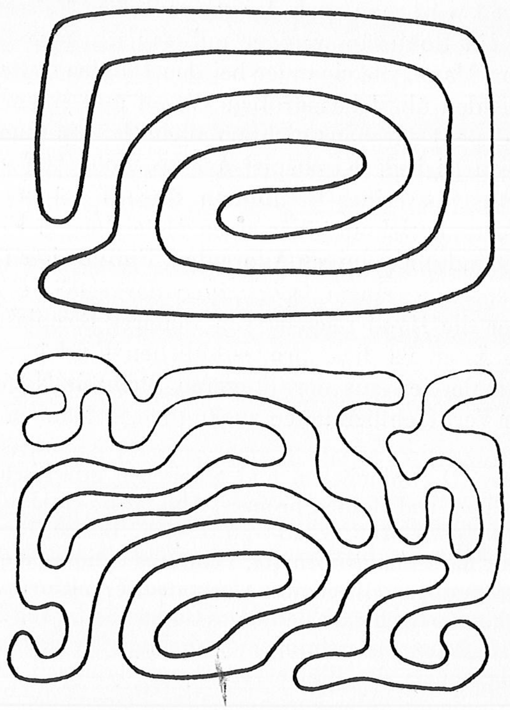
[954a] L. *Baltzer*, Glyphes des Roches du Bohuslän (Gothembourg 1881), Tafel 47/48, Bild 7.

[395] Eivind *Engelstad*, Östnorske ristninger og malinger av den arktiske gruppe, Oslo 1934. Man beachte besonders die Bilder von Ovnen Trontveit, Nissedal, Telemarken (Tafel 36 und 37). Auch die mit roter Farbe gemalten Figuren der Solhemhöhle bei Leka scheinen zu tanzen. Einige dürften einander die Hände reichen. Th. *Petersen*, Solhemhulen paa Leka, Oldtiden, Tidskrift for norsk forhistorie, Festschrift für R. Rygh, Kristiania 1914.

haltung folgen einander. Mehrere Funde zeigen auch Tänzerketten in starker, beinahe schon ornamentaler Stilisierung, bei denen die Verbindung von Mann zu Mann durch Handreichen hergestellt wird. Kettentänze sind also bereits damals im Norden bodenständig gewesen.

Was schließlich den vor- und zurückschwingenden Sechsschritt der Färöertänze, wie der Branle Simple betrifft, so gehört er in einen viel größeren Zusammenhang. Ein Vor- und Zurückpendeln mit langsamer Weiterbewegung (zwei Schritte vor und einer zurück) finden wir z. B. in Südarabien, Indien, Celebes, bei den nordamerikanischen Indianern ebenso wie am Orinoco oder im Gran Chaco.[396] In Europa ist er als „Pilgerschritt" bekannt, den auch weihrauchschwingende Ministranten verwenden. Die Springprozession von Echternach geht ebenfalls drei oder fünf Schritte vor und einen oder zwei zurück. Das ist alles viel älter, als die Troubadours und wahrscheinlich sogar die katholische Kirche.

Im Gegensatz zu den südlichen Kettentänzen zeigen die Fär Öer höchst eigenartige Formen. Der Tanzkreis wird nämlich in der unglaublichsten Weise eingebuchtet, so daß phantastisch anmutende Grundrisse entstehen:



Grundrißlinien des Kettentanzes auf den Fär Öern

[396] C. *Sachs*, Eine Weltgeschichte des Tanzes, S. 118 f.

Fast ist man versucht, an Steinsetzungen wie die berühmten Trojaburgen zu denken, die ja nicht selten auch durchtanzt werden.[397] Man kann geradezu die Regel aufstellen, daß es in Skandinavien keine gerade Tanzkette gibt. Jeder Kreis buchtet sich sofort ein, wenn er nicht den gewöhnlichen Reigen angehört, wo einzelne handelnde Personen in der Mitte sind. Und die offene Kette geht augenblicklich in Wellenlinien über. Ich habe dies unzähligemale erlebt. Manchmal wendet der Vortänzer der Färinger den Kreis auch nach außen, indem er sich — ohne die Fassung zu lösen — unter seinem linken Arm gegen die Sonne durchdreht und nun die anderen nachzieht. Die Wendung nach innen erfolgt durch die entgegengesetzte Drehung. Eine Abbildung in Olaus Magnus berühmtem Buch (16. Jahrhundert) hält den gleichen Augenblick des Ausdrehens der Kette fest:



In dieser Bewegung erkennen wir aber eine Grundform des Schwerttanzes! Nach allem, was bisher ausgeführt wurde, kann wohl kein Zweifel mehr bestehen, *daß der Kettenschwerttanz sein Stilprinzip vom Singtanz und Kettentanz überhaupt erhielt.* Das Durchgehen der offenen Kette oder des geschlossenen Kreises findet sich hier ebenso, wie das Zusammenschlagen des Kreises zu einer Linie und das neuerliche Ausdehnen (Unterwössner Schwerttanz, Singtänze in Deutsch-Litta, Kremnitz-Probner Sprachinsel). Ein hübsches Beispiel für das Ausdrehen und wieder Zurückdrehen eines geschlossenen Kreises ist der „Einwickler" oder „Schlangentanz" aus dem Salzburgischen Pinzgau[398] oder der „Treffner Figuren-

[397] Vgl. Kap. 14.

[398] *Zoder*, Altösterreichische Volkstänze IV, S. 5 f.

tanz" aus Kärnten.[399] Mit seinem „Durchgehen", „Knopf", „Übersteigen"[400] und „Vierertanz" — eine Figur, die mir Fachlehrer *Traunig* aus dem Glantal mitteilte — ist der oft bloß von Burschen ausgeführte Treffner Figurentanz freilich stark schwerttanzverdächtig, auch wenn heute die Kette nur mehr durch Handreichen zustandekommt. Das Durchführen der Tänzerkette unter den gekreuzten Armen des Vortänzers, der sich immer ausdrehen muß, um den nächsten Bewegungsimpuls zu geben, zeigt der „Schlooftanz"[401] vom Bartholomäberg ob Schruns (Vorarlberg). Sogar die Haltung der Schwertkette mit den nach rückwärts gelegten Waffen sehen wir im Kettentanz angedeutet. Der bei englischen Auswanderern in den Appalachian Mountains in Amerika aufgezeichnete Tanzcyklus „Running Set" besitzt eine besondere Eindrehfigur „Wind up the Ball Yarn".[402] Alle Tänzer mit Ausnahme des Vortänzers und der 4. Tänzerin reichen einander die Hände. Nun läuft der Vortänzer unter dem Tor, das vom 4. Paar gebildet wird, durch, wobei sich der vorletzte Tänzer einmal mitsonnen drehen muß. Er führt jedoch seinen rechten Arm nicht über den Kopf in die ursprüngliche Stellung zurück, sondern legt ihn über die linke Schulter und behält so die Fassung mit dem Tänzer hinter ihm. In gleicher Weise läuft der Vortänzer in engen Kreisen durch sämtliche Zwischenräume, bis alle im eng geschlossenen Ring in dieser Fassung stehen (Abb. 32). Dann läuft der Kreis vorwärts und rückwärts. Das ist die weitestgehende Annäherung an den Schwerttanz, der übrigens auch ein Zurücklegen des Schwertes über die andere Schulter kennt (Grenoside, North Skelton, Ba'cubert). Daß die S-Bogen des Schlangeltanzes, die Schnecke usf. bei den Langtänzen wie beim Schwerttanz vorkommen, wurde bereits erwähnt. Schaltet man Verbindungsglieder zwischen die einzelnen Tänzer, lassen sich schwierigere Bewegungen ausführen. Dies spürt man bereits, wenn sich die Tanzenden z. B. an Tüchern halten. So öffnet sich der Weg zu der Entwicklung, die im Kettenschwerttanz ihren höchsten Gipfel erreichte. Nun erst war es möglich, dem Hang nach Verflechtung und Entwirrung einer bewegten Linie bis zur äußersten Möglichkeit nachzuleben. Wann diese Entwicklung einsetzte, ist freilich nicht festzustellen.

Bis hierher dürften wir uns wohl auf gesichertem Boden bewegen. Doch das Spiel der kombinatorischen Phantasie lockt weiter. Ist es ein Zufall, daß sich die

[399] *Roman Maier*, 14 Volkstänze aus Kärnten, S. 17—22; vgl. auch den Flechtentanz, ebda. H. 2, S. 14.

[400] Bei dieser eigenartigen Figur schwingen alle Tänzer der Reihe nach den rechten Fuß über die gefaßten Hände, die dabei unmerklich ein wenig ausgelassen werden müssen. Ganz ähnlich ist der schwedische Kettentanz „lårdansen". Nach dem Ein- und Ausdrehen einer Schnecke schwingen alle den Fuß über den Arm, mit dem sie den Nachbarn halten. Dadurch bekommen sie einen Arm zwischen die Beine des anderen. In dieser Haltung läuft der geschlossene Kreis in der Runde. Genau die gleiche Stellung kommt beim „Ride Lock" des Askham Richard Schwerttanzes zustande (*Sharp* SD III, S. 84). Unseren Langtänzen entsprechende Tänze der estländischen Inselschweden mit dem Ein- und Ausdrehen des Kreises, Schlangenwindungen, Durchgehen unter einem Tor usf. beschreibt auch C. *Russwurm*, Eibofolke II, S. 116 f.

[401] *Zoder*, a. a. O. III, S. 21 f. / [402] *Sharp*, The Country Dance Book V. S. 34.

nordischen Singtänze nicht mit der bloßen Kreisform begnügen? Denn die Schlangenwindungen und kaum mehr überschaubaren Einbuchtungen sind nicht bloß aus dem Zwange der engen Stuben auf den Fär Öern zu erklären, weil so den Tänzern mehr Raum geschaffen wird. Man tanzt ebenso im Freien und nicht nur auf dieser Inselgruppe. Immer wieder stoßen wir auch in Schweden auf Einbuchtungen, die an die Ornamentstreifen der Runensteine erinnern.

Was fühlen wir denn beim Schwerttanz besonders heraus? Eine im höchsten Grade ornamentale Linienführung und den Drang nach scheinbar unendlich weiterwogender Bewegung. Wer sich einmal in die krause Formensprache des Schwerttanzes eingelebt hat und sich nun nach einer ähnlichen künstlerischen Gesinnung, einer verwandten Gefühlswelt umblickt, dem kann die germanische Zierkunst von der Bronzezeit bis zu den Wikingern nicht entgehen.[403] Man zeichne sich doch einmal die Bewegungsfolgen des Schwerttanzes auf und man wird erkennen, daß wichtigste Leitgedanken der nordischen Ornamentik wörtlich als Hauptmotive des Schwerttanzes wiederkehren. Die schwungvolle Bewegungsumkehr der S-Schlinge, die in der sibirischen, wie in der Wikingerkunst eine so beherrschende Rolle spielt, gehört zu den Lieblingslinien des Schwerttanzes. Die Lust immer neu abgewandelter schwieriger Verknüpfung hat ja in der Tiergeflechtornamentik der Völkerwanderungs- und Wikingerzeit Triumphe gefeiert, die zuletzt jede Form sprengen mußten. Innerhalb des Schwerttanzes begegnen wir ähnlich auf die Spitze getriebenen Spätformen bei den Rapper-dances.

Noch viel frühere Leistungen der nordischen Kunst können aber zum Vergleich dienen. Ungefähr gleichzeitig taucht in der jüngeren Bronzezeit die Wirbelform und das Wellenbandmuster auf, neue Gebilde im Vergleich zu den in Zellen eingekapselten Spiralbändern der älteren Bronzezeit. Beim Wellenbandmuster kommt es ganz und gar auf das Bewegen, das unausgesetzte Weitergleiten an.[404] Es ist der uns so vertraute Zug nach einem durchgehenden Bewegungsfluß in kühnen und sehr zusammengesetzten Formen. Aus den Wellenscheiteln wachsen geschlungene Ranken, vielfach werden die Wellenköpfe durch S-förmige Linien untereinander verbunden, Spiralhäkchen setzen sich an und verwachsen zu medusenähnlichen Gebilden. Und diese Verbindung ist so raffiniert, daß es unmöglich gemacht wird, die „Individuen" in einzelne Teile zu zerlegen. Die Schlingen greifen in- und übereinander, jede findet in der vorhergehenden ihre Voraussetzung; oder auch zwei Reihen von Formen a und b erscheinen so verkettet, daß die b-Elemente sich jeweils aus der komplementären Form zweier benachbarter a-Elemente ergeben: es ist nicht möglich, die a-Elemente voneinander zu trennen, ohne die b-Elemente gewaltsam

[403] Auf diese geistige Verwandtschaft wurde ich schon vor Jahren durch die Arbeiten J. *Strzygowskis* aufmerksam. *Meschke* hat sie zur Grundlage einer großangelegten Wesensableitung gemacht. Einwände dagegen erhob C. *Sachs*, Weltgesch. d. Tanzes S. 116.

[404] F. Adama von *Scheltema*, Die altnordische Kunst, Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung, 2. Aufl. Berl. 1924, S. 130. Auf dieses ausgezeichnete Buch wird mehrfach zu verweisen sein.

zu zerschneiden.[405] Das ist Geist vom Geiste des Schwerttanzes. Wer das nicht fühlt, dem ist nicht zu helfen.

Wie aber, wenn Mäander und Spirale wirklich aus dem ägäischen Kulturkreis nach dem Norden kamen, wie neuere Untersuchungen zu ergeben scheinen? Das Spiralornament der jüngsten bandkeramischen Gruppen war völlig zersetzt, als unvermittelt die Spirale in klassischer Vollkommenheit in Mitteleuropa wieder auftrat.[406] Die Werschetzer Kultur (Südostungarn), auf die hier besonders angespielt wird, weist auch sonst Übereinstimmungen mit der kretisch-mykenischen Kultur auf, z. B. in den Schlangenpriesterinnen. Andererseits gehen vom Werschetzer Kreis auch Fäden weiter nordwärts. Das Zwischengebiet enthält genügend verbindende Funde. Von der Werschetzer Kultur nimmt *Menghin* an, daß ihre älteren Abschnitte noch mit dem griechischen Volkstum zusammenhängen. In Mykene erblicken wir das Spiralornament im späten Mittelminoischen (etwa um 1600 v. Chr.), die Werschetzer Kultur gehört der zweiten Bronzezeitstufe Mitteleuropas an und muß spätestens dem Anfang der mittleren Bronzezeit des Nordens gleichgesetzt werden. Die nordische Spirale ist erst in der Stufe Montelius II (etwa 1400 bis 1300) voll ausgebildet. Eine zeitliche Abfolge wäre also gegeben. Wir brauchen diese Einwände aber nicht tragisch zu nehmen. Auch Menghin erklärt, daß es für die kunstgeschichtliche Stellung des Nordens gleichgültig sei, ob die Spirale von auswärts kam, oder dort selbständig entstand. Jedenfalls wird sie zum bezeichnenden Ausdruck nordischer Kunstgesinnung (S. 830). *Scheltema* versucht übrigens den Kreis als Mutterform der Spirale im Norden zu bestimmen, so daß diese auch bodenständig wäre (S. 116 f.).

Wichtiger als Einzelheiten, die vielfach materialbedingt bleiben müssen — das Linienspiel einer schwertverbundenen Kette tanzender Menschen wird nicht alle Schnörkel eines holzgeschnittenen oder metallgegossenen Ornaments annehmen können — bleibt die Grundhaltung. Seit der jüngeren Steinzeit hebt sich die nordische Kunst von der südlichen durch eine grundsätzlich andere Einstellung ab. Während der Süden immer wieder naturalistisch darstellt — sei es menschliche oder tierische Gestalt oder Pflanzenranke — zeigt der Norden eine bildlose abstrakte Schmuckkunst, die immer darauf drängt, die einzelnen Schmuckmotive zu einer durchgehenden Bewegung zusammenzuschließen. Hier scheiden sich wirklich die Geister. Auch Anregungen, die von außen kamen — bis zur Tierornamentik — wurden eingeschmolzen und der nordischen Geistigkeit angeglichen. Diese von einem inneren Willen beherrschte, von äußeren Reizen unabhängige Form ist mit stärksten dynamischen Spannungen geladen. Immer spüren wir den Hang zum Irrationalen, Endlosen, Ungreifbaren und Unbestimmbaren.[407] Eine leidenschaftliche Ausdrucksbewegung, ein Wogen ins Unendliche, das nur eines kennt: Zusammenfassung aller Einzelakzente zu einem nimmer rastenden Fluß des Linienspiels. An die Stelle der ruhenden, südlich klassischen Symmetrie tritt Eurhythmie und Bewegung.[408] Dem dient selbst noch das grenzenlose Verflechten und Verschlingen der Spätzeit, das in mehrdimensionaler Übereinanderlagerung die Körperfläche entstofflicht, wie wir es in beinahe unheimlicher Vollendung an den Schnitzereien des Osebergschiffes sehen.[409] Dem dienen aber auch die einseitig um ein Zentrum aneinandergesetzten Ornamentstücke, die man trefflich als Wirbelmotive bezeichnet hat. Im Gegensatz zur südlichen Rosette scheinen sie eine unaufhaltsame Drehung zu beinhalten. Ob Bandgeflechtornamentik oder Tiergerinnsel, alles ist erfüllt von diesem unheimlich drängenden Leben. Es ist bezeichnend, daß man bei der Schilderung des nordischen Ornaments immer wieder Ausdrücke der Choreographie als die angemessensten heranzieht und von Eurhythmie, Rhythmus und Bewegung spricht, von Wirbel, fortlaufenden Schlangenlinien usf. Wer sich in diese abstrakte Linienkunst versenkt, dem wird sie in dieser Weise lebendig. Wollte man solches Linienspiel nun in wirkliche Bewegung umsetzen, es gäbe nichts, was dem näher käme als der Schwerttanz! Ist das Zufall?

Die Kunsthistoriker erblicken in der Entwicklung der germanischen Kunst vom Neolithikum an ein organisches Wachstum nach immer gleichen Gesetzen.[410] Wenn *Panzer* und *Naumann* in der Stabreimdichtung ähnliche Gestaltungsprinzipien gefunden haben, wie sie die Schmuckkunst zeigt,[410a] so läßt sich dies auch auf die

405 ebda. S. 130 f.

406 *Hoernes-Menghin*, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 3. Aufl., Wien 1925, S. 826.

407 *Scheltema* S. 224. Vgl. weiters: Sophus *Müller*, Dyreornamentikken i Norden, Aarbøger 1880; *ders.* Oldtidens Kunst i Danmark (København 1921); B. *Salin*, Die altgermanische Tierornamentik (Stockholm 1904); A. *Schmarsow*, Entwicklungsphasen der germanischen Tierornamentik von der Völkerwanderung bis zur Wikingerzeit, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. 32 (Berl. 1911); J. *Strzygowski*, Altai-Iran und Völkerwanderung, ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geschichtlichen Lebens (Leipzig 1917); *ders.*: Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas. Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000 (Wien 1926); *ders.*: Die altslawische Kunst (Augsburg 1929); F. *Panzer*: Die germanische Tierornamentik und der Stil der Stabreimepik, Germania, Korrespondenzblatt d. Röm.-Germ. Kommission d. Dt. Archäolog. Instituts, 5. Jg. (Bamberg 1921); H. *Naumann*, Frühgermanentum (München 1926).

408 A. *Haupt*, Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen (Berl. 1923), S. 60 f.

409 Osebergfundet, utgit av den norske stat under redaktion av *Brögger*, *Falk*, *Shetelig*, Bd. I Oslo 1917, Bd. III Oslo 1920.

410 Vgl. z. B. *Scheltema*, letztes Kapitel.

410a A. *Heusler*, Die altgermanische Dichtung (Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. v. O. Walzel, Berlin 1923) warnt jedoch vor unbedenklicher Gleichsetzung der spätgermanischen Zierkunst (Tierornamentik) und der Stabreimpoesie. „Man muß sagen, die Ähnlichkeit mit südgermanischen und eddischen Versen ... ist recht entfernt und erschöpft sich nahezu in dem Begriff ‚gefühlsmäßige Steigerung' im Gegensatz zu der geklärten Sinnlichkeit der Alten. Die starke Gipfelbildung durch die Reimstäbe ist wesensverschieden von der Auszeichnung einzelner Tierglieder: sie vergliche sich nur einem geometrischen Zierbande, das in gemessenen Abständen zu Höhepunkten anschwillt. Die Figur der Variationen entwickelt erst in der Geistlichenepik der Engländer

Musik ausdehnen. Die Slaattar, welche die norwegischen Bauernburschen auf ihrer Hardangerfele spielen, sind in ihrer unendlichen Melodie, der immer neuen Abwandlung und Verknüpfung der Motive, die in schwieriger Mehrstimmigkeit durcheinander geführt werden, Kinder desselben Geistes, auch wenn das Instrument erst vor einigen Jahrhunderten in der heutigen Gestalt ausgebildet wurde.[411] Die Melodien aber gehen offenbar viel weiter zurück, ihre Namen sind sogar oft noch die gleichen, wie zur Sagazeit. Bis zu R. Wagners Motivtechnik und unendlicher Melodie läßt sich dieser Unterstrom heraushören.

Der unsinnliche Drang der Germanen, die geistige Form von dem natürlichen Grund, aus dem sie hervorgegangen war, zu befreien, sie mit einer neuen, dem Grunde fremden Kraft zu erfüllen, ja diesen natürlichen Grund selber in die geistige Form einzubeziehen,[412] ist gepaart mit dem ewigen Unbefriedigtsein im Endlichen. Der schon fast zu Tode gehetzte Begriff des faustischen Menschen hat ebensoviele Spielarten, als es germanische Typen gibt. Selbst in der ungebrochenen und — von uns aus gesehen — unkomplizierten Art des Skandinaviers habe ich den Menschen, der immer vorwärtsdrängt und der sich ewig sehnen muß, an den norwegischen Fjorden wie im schwedischen Waldland in einer Weise kennen gelernt, die mir ewig unvergeßlich sein wird.[413] Die Wertung des Daseins vom Unendlichen her, vom steten Fließen und Werden im Gegensatz zur begrenzten, ruhenden Form meinte *Meschke*, wenn er die Germanen im Hinblick auf das stets Fließende, Vorwärtsdrängende des Schwerttanzes als Motoriker und Tänzer im reinsten Sinne bezeichnete. Mit äußerlicher Eleganz und Geschicklichkeit oder Temperamentsausbrüchen hat das nichts zu tun. Da mögen uns etwa die Basken weit über sein, wie *Elise van der Ven* in ihrer Rezension von Meschkes Buch richtig bemerkt.[414] Ihr Einwand schießt aber am Ziel vorbei, denn hier gilt es eine besondere innere Anlage. Vielleicht lassen sich die Tanzideale verschiedener Völker und Rassen überhaupt nicht vergleichen. Was uns als höchste Vollendung gilt, mag dem anderen armselig erscheinen, weil er ganz andere Dinge schätzt, als wir. Hält man sich aber die Idee des Tanzes als Bewegungskunst vor Augen, so wird man zugeben müssen, daß es beim Gruppentanz kaum eine andere Form gibt, die den unstillbaren Drang nach fortschreitender Bewegung sinnfälliger zum Ausdruck bringt, als der Schwerttanz.[415] Das ist offenbar germanisch, schlägt der gleiche Drang doch auch in den „progressive movements" der englischen Country dances durch. Und was die Kunst betrifft, so liegt sie bei uns wohl weniger in der Grazie ausladender Gestik als im geistigen Entwurf. Solche Linienführung verrät Meisterschaft.

Germanische Geisteshaltung glauben wir darum im Kettenschwerttanz zu erkennen.[416] Er verkörpert wie kaum eine andere Kunstart die wilde Lust der Verkettung und Lösung in immer neuen schwierigen Gängen, die anscheinend in die Unendlichkeit laufende Abwandlung kühner Gedankenexperimente, die doch im Letzten trotz aller Verworrenheit beherrscht bleiben und unverkrampft weitergleiten, das abstrakte, drängende Vorwärtsfließen. Vom unbeschwert fröhlichen Ausströmen eines bloßen Spieltriebes ist der Kettenschwerttanz deutlich geschieden durch seine Betonung des Feierlichen und die Lust an Spannung, der Überwindung des Schwierigen, das in immer neuer Steigerung als Aufgabe gestellt wird. Selbst der gedanklich geschulte Städter gerät bei der Ausführung des Schwerttanzes ganz in den Bann dieser elementar dämonischen Kunstübung, wie ich aus langjähriger Erfahrung bestätigen kann. In behexendem Gleichschritt spinnt sich die Bewegung unaufhaltsam weiter, beherrscht, trotz der raschen, aufreizenden Musik. „Die obere Hälfte des Körpers ist ruhig, der Torso fast steif, halb einwärts gewandt, die Augen in einer Art sichtloser Sammlung der Mitte des Tanzes zugekehrt, nur unten die Beine, die Füße bewegen sich fort. Schlag auf Schlag auffallend"[417]. Treffend beschreibt Rolf *Gardiner* die Haltung der Tänzer mit diesen Worten. Die aufwühlende Spannung zwischen der scheinbar hemmungslosen Phantastik und der eiskalten Konzentration und Beherrschung — kein selbstvergessender ekstatischer Rausch — verleiht dem Schwerttanz seine unvergleichliche Erlebniskraft. Das sind Bereiche, die grundsätzlich vom zweigeschlechtigen Tanz geschieden sind und an Religiöses grenzen.

Ab und zu schließt sich das Ornament der Bronzezeit, wie auch später der Wikingerzeit zu sinnfälligen Gebilden zusammen, wie den sogenannten Wirbelmotiven, die in der Bronzezeit aus dem Kernmuster entstehen, in der Spätzeit aber als Tierwirbel auftauchen. Auch der Schwerttanz kennt an Höhepunkten solche

und Sachsen jenes unruhige Hin und Zurück, das man mit den Verschlingungen im Ornament vergleichen konnte. Ganz anders nah berührt sich diese Zierkunst mit dem Skaldenstil. Eine Hoftonstrophe erinnert in der Tat an eine Fibelplatte, die ein Schnörkeltier in peinlicher Linienschärfe ausfüllt bis in jeden Winkel; wo der geübte Blick allmählich den Kopf, die Klauen, den Schwanz aus dem Knäuel ausscheidet" (S. 135). Hier gelten die Worte: Unruhe, wogendes Gedränge, phantastisches Wirrsal, nicht aber für das Hildebrand- oder Wölundlied.

411 Die Entstehungsgeschichte der Hardangervioline gibt Torleiv *Hannaas*, Harding-fela, Bergens Museums Aarbok 1916—17, Hist.-Antikv. Raekke Nr. 1.

412 *Scheltema* S. 248; vgl. auch *Worringer*, Formprobleme der Gotik (München 1911).

413 Vgl. über diese Artung mein Buch „Ernst Moritz Arndt und Schweden; zur Geschichte der deutschen Nordsehnsucht" (Weimar 1933), letztes Kapitel. Dagegen *Heusler* (AD S. 195): „Das Gewichtlose, Entstofflichte des gotischen Baustiles ist ein deutlich ungermanischer Zug". Doch steht das Urteil im Zusammenhang mit seiner Überzeugung von der untänzerischen Schwere der Germanen (vgl. das nächste Kapitel).

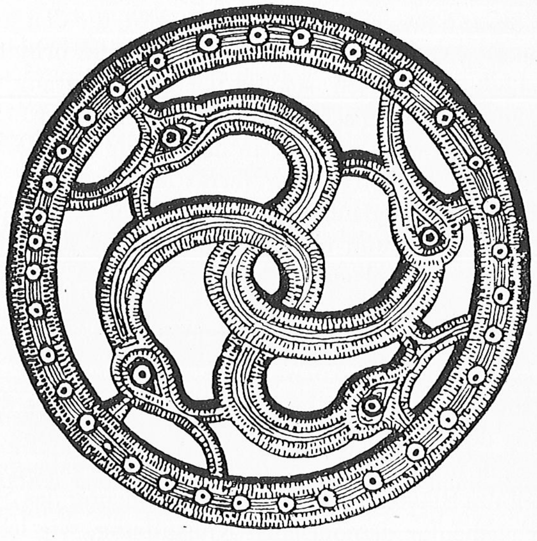
414 Journal of the EFDS 1932, S. 67: „The history of dancing for the last 2000 years, showing the Slav och Romance races obviously far excelling the pure Teutons, unfortunately squashes Meschke's thesis completely".

415 Etwas Anderes, Primitiveres ist der Bewegungsrausch im Ekstasetanz des Einzelnen mit seinem Springen und Stampfen am Ort; ein Tanz der Vertikale, kein raumgewinnendes Weiterschreiten und Linienzeichnen.

416 Jch betone nochmals: in dieser Sonderform des Schwerttanzes, nicht im Waffentanz überhaupt, der natürlich ebensoweit verbreitet ist, wie die Menschheit. Bereits Meschke wurde mißverstanden, weshalb ich diese Unterscheidung nochmals hervorhebe.

417 Rolf *Gardiner*, Schwertertanz im Norden, der Weiße Ritter Bd. 7, Potsdam 1927.

Gebilde. Es ist lehrreich, etwa das Schwertgeflecht „Nut" (vgl. die Abb. S. 57) und einen südgermanischen Tierwirbel aus Meckenheim am Niederrhein nebeneinanderzustellen:



Näher kann das starre Metall der Schwerter solchem Kunstwollen nicht kommen, aber gemeint ist ganz dasselbe. Natürlich drängt sich auch die Frage nach dem Sinn solcher Gestaltungen auf. Ehe wir jedoch den Gehalt des Schwerttanzes zu ergründen suchen, haben wir uns zu entscheiden, welche Schlüsse aus dem Stilvergleich zwischen dem Geist des Schwerttanzes und des germanischen Ornaments gezogen werden dürfen.

Meschke ist der Ansicht, daß der Kettenschwerttanz mit dem innersten Wesen der Germanen verwachsen ist. In seiner Richtung auf den Fortgang, auf das Fließen und stete Werden ins Unendliche im Gegensatz zur endlichen Form, die darin nur ein Chaos sieht, scheint er ihm Symbol des germanischen Geistes zu sein (S. 163). Selbst wenn z. B. das Geflechtornament von außen in die germanische Welt hineingetragen worden sei, hätte es nie die beherrschende Stellung einnehmen können, wenn nicht dafür Bereitschaft und Trieb in der Psyche des Germanen gelegen hätten. Die Völkerwanderung würde die beste Möglichkeit zur Verbreitung des Kettenschwerttanzes über Europa bieten. Doch dürfte die Neigung zum Verflechten schon lange vor der Völkerwanderungszeit im Germanen geschlummert und immer nach dem Grade ihrer Stärke Ornamentik und Tanzform bestimmt haben. Demnach wäre der von Tacitus mitgeteilte Waffentanz als einer, vermutlich aber der direkte Vorläufer des mittelalterlichen Schwerttanzes anzusehen (S. 132 f.)

Curt *Sachs* hat Meschkes Urteile mit Hilfe der Völkerkunde zu entkräften gesucht. Auf den Karolinen und Palau Inseln treffen wir z. B. auf höchst verfeinerte Figurenreigen, wogegen die Ornamentik sich mit ganz einfachen Reihungen von

Urmotiven begnügt. Flechten und Durchschlingen kommt dort nur in denkbar einfachster Form vor. Eine wirklich reife Flechtbandornamentik von der Art der germanischen Völkerwanderungsverzierung haben in der Südsee die neuseeländischen Maori; aber gerade von ihnen sind uns keinerlei Figurentänze bekannt geworden. Eine notwendige Wechselbeziehung zwischen Tanz und Ornamentik besteht demnach nicht. Vor allem ist nicht Gleichzeitigkeit notwendig. Jeder heraufziehende Stil muß sich zuerst derjenigen Kunst aufprägen, die ihm kraft ihrer Eigenart die nächste ist. Ein Stil, der auf Ruhe, Festigkeit und Statik geht, wird seinen Siegeszug mit der Baukunst beginnen. Umgekehrt wird sich ein dynamischer Stil vor allen anderen Künsten in der eigentlichen Bewegungskunst, im Tanz ankündigen. Ein gleichzeitiges Einsetzen stärker bewegter Ornamente und Tänze ist darum nicht vorauszusetzen. Vielmehr wäre zu erwarten, daß die neue Richtung beträchtlich früher vom Tanz als von der bildnerischen Verzierung aufgenommen worden sei. Und das ist in der Tat der Fall gewesen: der bewegungsreiche Figurentanz gehört in das Vollneolithikon, das bewegungsreiche Ornament im wesentlichen erst der Metallzeit (S. 116 f.).

Wenn Sachs dann die These aufstellt: in der Ornamentik sind die geradlinigen Formen die älteren, im Tanz dagegen die krummlinigen, so ist dabei doch auch an die Materialbedingtheit und langsame Höherentwicklung der Schmuckkunst zu erinnern. Mit dem leicht gehorchenden Körper kann man eben doch Bewegungen ohne Schwierigkeit ausführen, die sich der kunstgewerblichen Handfertigkeit erst viel später oder überhaupt nicht fügen. Das Empfinden kann deshalb schon da sein, auch wenn es im Zierrat kaum noch anklingt. Und auch Sachs gibt zu, daß geistige Beziehungen zwischen Ornament und Tanz bestehen. Freilich darf man nicht von leicht übertragbaren Einzelheiten ausgehen, sondern vom Gesamtbild. Zwischen der unkomponierten Reihung australischer Zickzacklinien und dem ewigen Vor und Zurück knickbeiniger Korroborrifronten besteht auch seiner Meinung nach ein inneres Zwangsverhältnis. In der ornamentalen Flächenfüllung der Melanesier, die durch eine Mittelachse in zwei symmetrische Hälften gegliedert wird und der ruhigen Randornamentik der Mikronesier oder dem samoanischen Schachbrett ist der gleiche Temperamentsunterschied zu sehen, der die Tänze bestimmt: die verhaltene, zum Äußersten beruhigte Statik samoanischer Sitztänze und die hinreißende Dynamik und zugleich straffe Anlage der melanesischen Tänze.

Demnach scheint mir die Annahme geistiger Verwandtschaft zwischen dem Kettentanz und Schwerttanz und dem germanischen Ornament — die für jeden Unvoreingenommenen mit Händen zu greifen ist — auch nach Sachs' Ausführungen nicht widerlegt. Natürlich vermag eine solche Verwandtschaft nichts Bestimmtes über die Geburtsstunde unseres Schwerttanzes auszusagen. Beide sind ja Ausflüsse einer dauernd wirksamen gleichgerichteten Anlage. Die Neigung für die bewegte Linie beherrscht durch Jahrtausende die germanische Kunst. Ebenso alt ist der gesicherte Besitz des Kettentanzes. Zwar kennen ihn bereits die Indogermanen und auch andere Rassen, doch tritt er — so weit wir sehen können — bei den Nordvölkern besonders stark und eigenartig auf. Zu beachten ist ferner, daß sich das Gebiet

des Kettenschwerttanzes ziemlich genau mit dem Bereich der germanischen Bandgeflecht- und Linienornamentik deckt.[418] Es würde sich dann doch gerade die Völkerwanderungszeit als natürlichste Verbreitungsmöglichkeit des Kettenschwerttanzes anbieten. Der Sprung über dunkle Jahrhunderte hinweg in die germanische Vorzeit mag kühn erscheinen. Nur auf Grund des Stilvergleiches würden wir ihn auch nicht wagen. Doch wird man diesen seltsamen Brauch als ein Erbe aus jenen Tagen anerkennen müssen, wenn sein alter religiöser Sinn offenbar wird und auch die feste Stelle im Brauchtum, die er einst einnahm.

8. DIE BEDEUTUNG DES SCHWERTTANZES ÄLTESTE QUELLEN

Magisch-symbolische Bestandteile unter den Schwerttanzfiguren.

In seinem Buche über die altslavische Kunst (S. 181) hebt Prof. *Strzygowski* hervor, daß bei den Langobarden, wie bei den Altkroaten kaum ein Rest eines liturgischen Möbels gefunden wurde, der nicht den Bandgeflechtschmuck an sich trägt. Hier scheint er zu einem Symbol des Christenglaubens geworden zu sein. Doch dürfte er schon in heidnischer Zeit eine Beziehung zum Göttlichen gehabt haben. In hieratischer Sprache ist ‚weben' gleichbedeutend mit ‚zeugen'.[419] Und J. J. *Bachofen* kam zu einer sehr interessanten Deutung des antiken Seilflechtmotivs auf Grabsteinen:[419a] „Das Flechten des Seils ist eine symbolische Handlung, welche nicht selten wiederkehrt und mit dem Spinnen und Weben der großen Naturmütter auf einer und derselben Anschauungsweise beruht.... Unter dem Bilde des Spinnens und Webens ist die Tätigkeit der bildenden, formenden Naturkraft dargestellt... Kam so in dem Spinnen, Flechten, Weben die Tätigkeit der Naturkraft, ihr kunstreiches Formen und Gestalten zur Darstellung, so erkannte man in jener Arbeit noch andere Bezüge zu dem Werke der tellurischen Schöpfung. Jn dem Zusammenwirken zweier Fäden konnte man die Duplizität der Kraft, und die zu jeder Generation erforderliche Durchdringung beider Geschlechtspotenzen erkennen. Noch deutlicher trat diese Vereinigung in der Technik des Webstuhls hervor. Die Durchkreuzung der Fäden, ihr abwechselndes Hervortreten und Verschwinden, schien ein vollkommen entsprechendes Bild der ewig fortgehenden Arbeit des Naturlebens darzubieten". Ob nicht auch das Durchflechten der Schwerterkette ähnlichen Sinn besaß?

[418] Abweichungen sind natürlich vorhanden, es wäre auch kaum anders denkbar bei solchen Zeiträumen und Völkerbewegungen. Eine der größten Abweichungen — Irland — hat jedenfalls ihre hochentwickelte Schmuckkunst nicht ohne den Einfluß des germanischen Nordens gestaltet, wie *Salin* bereits dargetan hat.

[419] N. *Nork*, Etymologisch-symbolisch-mythologisches Real-Wörterbuch, Stuttgart 1845, IV, S. 436. = *Sachs* S. 115.

[419a] Oknos, der Seilflechter, 1895, § 2.

Bei den Versuchen, die altgermanische Ornamentik deuten zu wollen, sind wir freilich vorläufig noch auf ein unsicheres Tasten angewiesen.[419b] Einzelne Motive, wie das Hakenkreuz und das Rad werden wir unbedenklich dem Bereich des Heiligen zuweisen. Auch die Spirale mit ihren Beziehungen zum Labyrinth war kein profaner Schnörkel.[420] Im Odenwald wird der Hafer sogar heute noch nicht in geraden Linien, sondern in gewaltigen Spiralen gemäht,[421] was man als „Schlange mähen" oder „Haferrad" bezeichnet. Spiralen und Labyrinthe treten besonders häufig bei Initiationstänzen auf.[421a] Die Schwerttanzspirale ließe sich auch so erklären. Besonders wichtig sind die Beobachtungen J. *Layard's* auf Malekula und benachbarten Inseln im südlichen stillen Ozean. Dort drückt sich der Totenkult in einer rituellen Besitzergreifung in einem dreißigjährigen Zyklus aus. Die Labyrinthtänze sind in diesen Gegenden magische Tänze, die beim Durchtanzen der verschlungenen Pfade ins Land der Toten führen: Der Weg zur Wiedergeburt im nächsten Leben.

Unter den heiligen Zeichen der Zierkunst mag ferner an die Schlinge des Thorshammers erinnert werden,[422] an die Bandgeflechte auf nordischen Grabsteinen[423] und den Schmuck der Brakteaten, die sicher auch als Amulette getragen wurden. Den seltsamen Zierrat vom Wagen des Osebergschiffes, der im Rahmen des ganzen Fundes eine eigene Stellung einnimmt, hat man auf den Totenkult bezogen.[424] Die meisten Erforscher der Nordkunst sind zu der Überzeugung gelangt, in vielen Fällen religiös geheiligte Typen und Symbole vor sich zu haben.[425] Die Deutung dieser Symbolik steht freilich noch in ihren Anfängen.

[419b] Vgl. J. *Strzygowski*, Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst (Heidelberg 1936). / [420] Vgl. Kap. 14. / [421] H. *Winter*, Ein aussterbender Erntebrauch im Odenwald, Volk und Scholle, Darmstadt 1935, S. 313.

[421a] Beim Beschneidungstanz der madegassischen Imerima wird der Weg zum heiligen Beschneidungsstein durch Stricke in 5 Streifen geteilt; auf dem mittelsten schreitet gradlinig der König, auf den 4 anderen in vorgezeichneter mäanderartiger Knicklinie das Volk (*Soury-Lavergne*, La fête de la circoncision en Imerina, Anthropos VII, 1912, S. 336). Der doch gewiß göttlich verstandene König hat also zum Heiligtum der Initiation den geraden Weg vor sich; die anderen müssen ihn auf verschlungenen Pfaden ertanzen, die — im Sinne des Mäanders — immer erst umwegig zurückführen. Die Weihe zu den heiligen Mysterien von Eleusis geschah in feierlichen Wanderungen durch dunkle, labyrinthartige Pfade ohne Ausweg (G. van der *Leeuw*, In dem Himmel ist ein Tanz, München o. J. S. 23). = *Sachs* S. 107f. Die völkerkundlichen Beispiele dieser Abschnitte sind natürlich nicht im Sinne einer unterschiedslosen Gleichsetzung mit den Germanen zu verstehen. / [422] Ein Kreis, der durch eine Acht geht. O. *Montelius*, Kulturgeschichte Schwedens, Abb. 86. / [423] F. *Plutzar*, Die Ornamentik der Runensteine, Stockholm 1924. / [424] *Strzygowski*, Altslavische Kunst, S. 266.

[425] Fr. *Kauffmann*, Deutsche Altertumskunde II, S. 646, 653; A. *Schmarsow* a. a. O. S. 107; A. *Haupt* a. a. O. S. 58 u. a. m. Grundlegende Forschungen über die bäuerlichen Sinnbilder und Heilszeichen werden gegenwärtig von einem Kreis Darmstädter Forscher (H. *Winter*, H. *von der Au*, Fr. *Mößinger*) durchgeführt. Die Ergebnisse sind erst zum kleinsten Teil veröffentlicht (vgl. Volk und Scholle, Zs. des Landschaftsbundes Volkstum und Heimat, Landschaft Rheinfranken-Nassau-Hessen, Jg. 1934, S. 37ff.,

Es ist auch sehr schwer, den Gehalt der einzelnen Schwerttanzfiguren zu bestimmen. Das Grundmotiv, der Kreisgang, ist allerdings unzähligemale als magischer Brauch bezeugt.[426] Ich erinnere nur an die Umwandlung, Umtanzen, Bannritte, Umpflügen usf. Umtanzt werden die Initianden bei der Jünglings- oder Mädchenweihe, ja in vielen Schöpfungsmythen außereuropäischer Völker geschieht die Erschaffung der Welt durch einen Kreisreigen. Die religiöse Bedeutung des Kreistanzes drückt sich auch in der Scheidung der altmexikanischen Nahua aus, die ihre feierlichen Zeremonialtänze im Kreis, die weltlichen aber in zwei Reihen tanzten.[427] Ein geschlossener Kreis von Menschen, die einander die Hand reichen, ist an und für sich etwas Mystisches. Wichtig ist dabei, ob die Bewegung im Sinne des Sonnenlaufes oder entgegengesetzt verläuft. Ein solcher Kreis kann nach innen und außen als Bannkreis oder Abwehrkreis wirksam werden. So wurde das Heer sehr häufig in einem geweihten Zirkel eingeschlossen. Bei der Lustratio der Römer auf dem Marsfeld leitete man die Opfertiere um das neugeordnete Fünfjahrheer. Dann führte der Censor das Heer unter der Fahne bis zum Stadttor.[428] Der Sinn dieses Brauches ist ganz offensichtlich Reinigung und Übelabwehr. Eine altirische Quelle berichtet, daß der Cathach, das Schlachtbuch der O'Donnels, vor jeder Schlacht dreimal rechtsläufig um das Heer getragen wurde, um den Sieg zu erringen. Bis ins 15. Jahrhundert umwandelten zwei spießbewaffnete Männer die Schweizer Landgemeinde (Glarner Heerbann). Vielleicht ist damit der jütländische Bericht von der Schlacht von Viborg im Jahre 1334 in Zusammenhang zu bringen: „en vormeten rote Holsten van eren rossen treden, de nemen sik bi den henden unde reden (reygeden) tuschen den heren beide; dar na weren se balde up eren rossen unvorzaghet.[429] Auch bei den Neugriechen war ein Umwandlungstanz vor dem Gefecht noch vor 100 Jahren üblich. Trikupis gibt in seiner Geschichte des griechischen Freiheitskampfes folgende Schilderung: „Der neuhellenische Führer Odysseus beschloß, als er von einer türkischen Übermacht bei Salona umzingelt war, ein Haus zu verteidigen, aber nur diejenigen Soldaten sollten bei ihm bleiben, die sich mit ihm zum feierlichen Waffentanz vereinigen würden. Nachdem er dies ausgerufen, begann er im Tanzschritt das Haus zu umwandeln. Ein Palikar sprang vor und legte seine Hand in die des Capitanos, dann faßte ein zweiter die Hand des

356ff.; 1936, S. 14ff., 122ff., 173ff., 230ff., 237ff., 305ff.). *Von der Au* und *Winter* drehten auch einen Film „Sonnenzeichen und Volkstanzformen". Besonderen Theorien folgende Untersuchungen über den Symbolgehalt dieser Zeichen in der Bauernkunst sind K. *Spieß*, Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn (Wien 1925). Fr. *Langewiesche*, Sinnbilder germanischen Glaubens im Wittekindsland, Eberswalde 1935. Vgl. auch K. Th. *Weigel*, Lebendige Vorzeit rechts und links der Landstraße (Berlin 1934), *ders.*: Runen und Sinnbilder (Berlin 1935).

426 Eine gute Zusammenstellung bei E. F. *Knuchel*, Die Umwandlung in Kult, Magie und Rechtsbrauch, Basel 1919, Schriften der Schweizerischen Gesellschaft f. Volkskunde 15.

427 H. *Bancroft*, The native races of the pacific states oft North America (New York 1875) II, S. 289. = *Sachs* S. 99. / 428 *Knuchel* S. 109. / 429 *Müllenhoff* ZfdA XX, S. 17

ersten usf., und indem sie sich langsam und gemessenen Schrittes vorwärts bewegten, wuchs der Reigen durch Offiziere und Soldaten bis auf 100 Mann, die im Waffentanz das Haus umkreisten, bis Odysseus als Reigenführer in die Haustür trat, die ganze Kette seiner Genossen nach sich herziehend. Dann wurde das Tor geschlossen, die Fenster mit Steinen verrammelt und Schießlöcher offengelassen, worauf die Türken das Haus heftig angriffen".[430]

Daß der Schwertreigen auch bei uns eine besondere Bedeutung hatte, ist unverkennbar. Umkreist er doch die Person, die getötet werden soll. Beim Laufenbach-Taufkirchner Schwerttanz wird der Wurstel in den Kreis gelockt, den er sich zunächst zu betreten scheut. Als er endlich hineinspringt, schlägt ihm dies auch zum Verderben aus. Bei verschiedenen Schwerttänzen bewegt sich der Kreis um den Narren, dessen Hals von den Schwertern umschlossen ist. Auch das Schwertgeflecht an sich wird häufig in der Mitte des Kreises auf den Boden gelegt und umtanzt.[431] Beim Durchgehen unter dem Schwertertor erinnert man sich der Riten, die Reinigung, Wiedergeburt, aber auch Tod bedeuten können. Allbekannt ist das Durchziehen als Heilmittel, gleichsam ein Abstreifen des Übels.[432] Aber auch bei Initiationen erscheint das Durchkriechen durch enge Öffnungen immer wieder.[433] Die Tundra Juraken errichten nach einem Todesfall eine dreieckige Pforte, durch die

430 F. *Weege*, Der Tanz in der Antike, Halle a. S. 1926, S. 55.

431 Escrick, Bellerby, Northumberland (*Brand*, Popular Antiquities), Dithmarschen, Fenestrelle, Salzkammergut („selbe nieder gelegt und herumgetanzt, wieder aufgehoben..." J. *Steiner*, Reisegefährte durch die Österr. Schweiz oder das ob der ennsische Salzkammergut, Linz 1820, S. 55).

432 *Bohnenberger*, Württemb. Jahrb. 1904, S. 103; Zachariae, Kleine Schriften, 1920, S. 240 ff.; Fr. *Pfister*, Schwäbische Volksbräuche, Feste und Sagen, Augsburg 1924, S. 34 ff. usf.

433 *Berckenmayeri* Antiquario curioso et D. Georg Henning *Behrends* Hercynia curiosa, c V, Art. I, p. 126: Dreimaliges Durchtreiben der Knechte und Holzfuhrleute durch ein Felsenloch, genannt das Nadelöhr, wenn sie zum ersten Male hinter Ihlefeld in den Harz um Holz fahren. Dabei werden sie beim Ein- und Auskriechen „mit Peitschen und Geißel-Stielen tapffer abgeschmissen". O. *Schade*, Über Jünglingsweihen, Weimarisches Jahrbuch Bd. 6, Hannover 1857, S. 408: Bei Eisenach war ein ausgehöhlter Stein, durch den die Kaufmannsnovizen hindurchkriechen mußten. Die Kaufleute, die auf der Straße zwischen Nürnberg und Eisenach zogen, verrichteten die Weihe der Neulinge bei Neustadt in Koburg. In St. Goar am Rhein war ein Eisen, in das sie den Kopf stecken mußten. Wo keine natürlichen Engpässe vorhanden waren, ließen die Kaufleute den Neuling durch die Radspeichen durchkriechen (S. 304). Die Beutler ließen die Gesellen dreimal unter einer langen Bank durchkriechen, wobei sie ihn mit Hieben bedachten. Im Schülerbrauch wurde daraus vielfach eine Art Spießrutenlauf. Bei den Hanseaten in Bergen mußte der Neuling durch einen Eisenring schlüpfen, wobei er Schläge erhielt: B. E. *Bendixen*, De tyske Haandverkere paa norsk Grund i Middelalderen, Videnskapsselskapets Skrifter, II. Hist. Filos. Klasse 1911, Nr. 2 (Kristiania 1912), S. 157; Ähnlich die Naturvölker. Im Ovamboland kriechen die neureifen Mädchen durch eine enge Öffnung, H. *Tönjes*, Ovamboland, Berl. 1911, S. 139 u. a. m.

alle zur Reinigung durchgehen[434] und ganz Ähnliches wird aus Australien berichtet. Schon im alten Rom kannte man solche Bräuche. Wenn wir den Schwerttanz einmal daraufhin betrachten, welche Bestandteile magisch-religiöser Art sein können, so ist die Möglichkeit, daß das immer wiederholte Durchlaufen unter den Schwertern von solcher Bedeutsamkeit erfüllt ist, nicht zu übersehen. Wird doch in manchen Tänzen sogar ein enges Fenster aus den Schwertern gebildet, indem man ein Schwert waagrecht nahe der Erde hält und ein zweites in einer gewissen Höhe darüber. Durch dieses Tor müssen die Tänzer springen.[435] Ob der Sprung über die Schwerter auch in diese Klasse gehört, läßt sich nur vermuten. Seltsam ist jedenfalls der Ausdruck, jemanden „über die Klinge springen lassen." Man hat das meist von dem drastischen Bild abgeleitet, daß man die Köpfe über die Klinge hüpfen sah.[436] Es gibt aber dafür auch den Ausdruck „durch die Klingen springen". Ich könnte mir gut vorstellen, daß er dem Schwerttanz entstammt. Zur mörderischen Bedeutung fände sich auch von der Tötungstour und den Beziehungen des Schwerttanzes zum Totenkult eine Brücke. Davon später.

Der Schlangenlauf der Schwerterkette kann natürlich bloßer Bewegungsfreude entspringen. Doch sind die Beispiele für religiöse Bedeutung sehr häufig.[436a] Die Schlange spielt ja in vielen Kulten eine Rolle. Wir stoßen aber auch bei den Initiationsfeiern auf Schlängeltänze.[436b] Selbst die sich durch Neuanschließen des Schlußpaares immer wieder ergänzende Brückenfigur — eine Hauptbewegung des Schwerttanzes — geht nicht leer aus. Bei den Bestattungsfeiern der Alfuren auf den Molukkeninseln Halmahera und Seran muß ein geschmücktes Kind über die verbundenen Hände der gassenbildenden Mädchen und Burschen schreiten; die ersten Paare stellen sich solange wieder hinten an, bis das Haus achtmal umgangen ist.[436c] Die Wanderung ins Jenseits, oder ein Sinnbild des sich ewig erneuernden Lebens? Vielleicht wäre dann hier ein Ansatzpunkt für die Laubenreigen der Reiftänze. Sie besonders sind ja mit Fruchtbarkeitsbräuchen verknüpft.

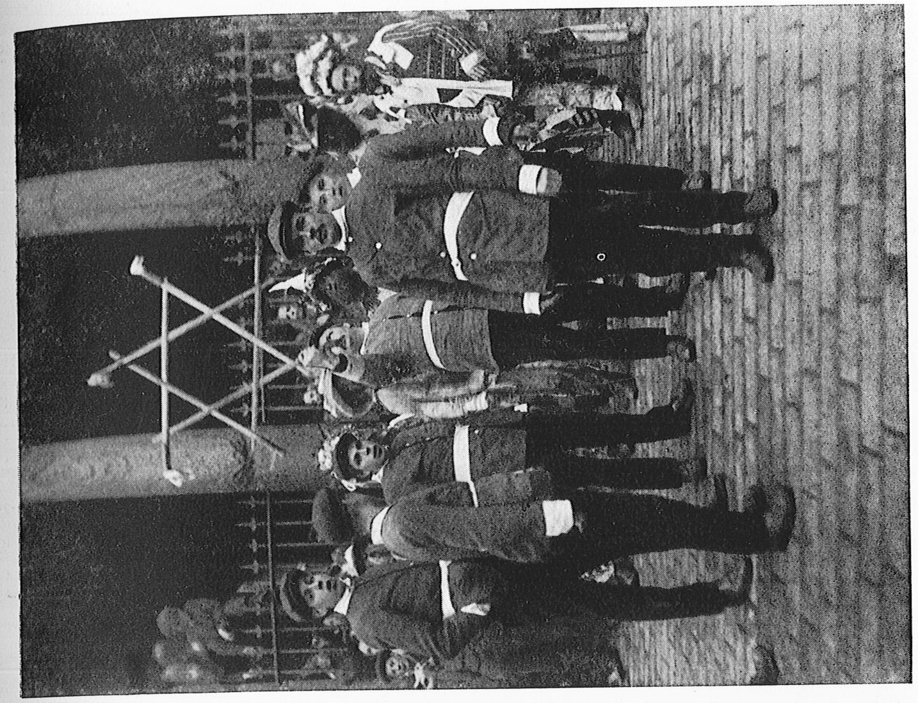
In den Bereich des Magischen gehört schließlich das Stampfen, das recht verschiedenen Sinn haben kann. In manchen Tänzen ist es gleichsam ein Pochen, um die schlummernden Kräfte der Natur zu erwecken; in anderen — wie den Totentän-

[434] T. *Lehtisalo*, Entwurf einer Mythologie der Jurak Samojeden, Mémoires de la Societé Finno-Ougrienne 53 (Helsinki 1924), S. 135.

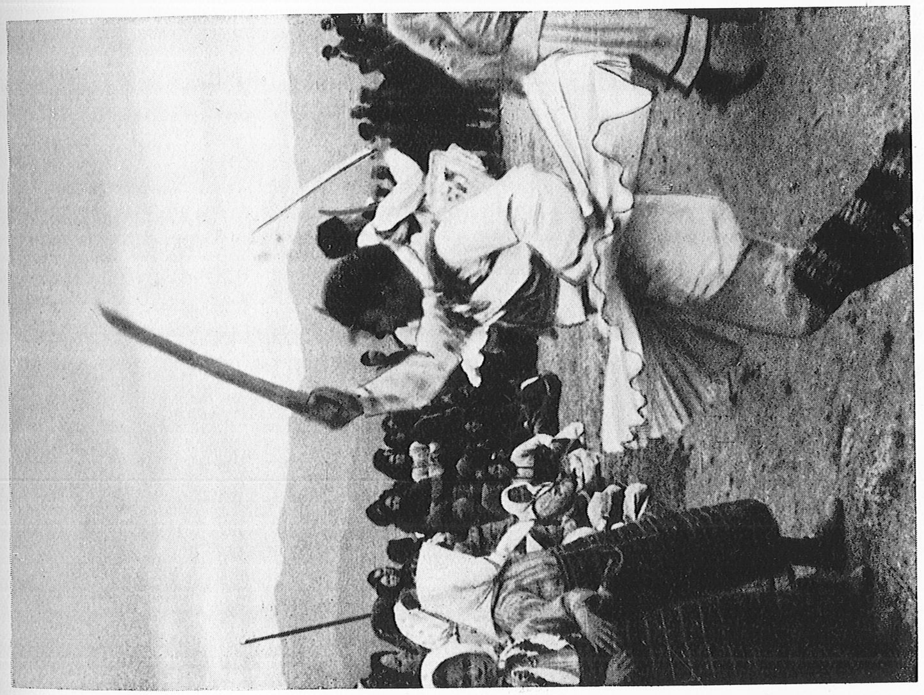
[435] Vielleicht ist das Durchschlüpfen durch einen Reifen in Fenestrelle auch nicht bloß Geschicklichkeitsprobe. / [436] *Grimm* DWb Bd. 5, Sp. 1173. / [436a] Vgl. *Sachs*, S. 107 f.

[436b] Z. B. bei den südostaustralischen Kurnai, *Sachs* S. 108. Das Motiv des Geheimen, Initiationsmäßigen klingt auch in dem engen, kaum erkennbaren Pfad an, der in vielen Windungen zu dem runden Platz im Wald führt, wo die Indianer im nordöstlichen Chaco den Geistertanz halten. H. *Baldus*, Indianerstudien im nordöstlichen Chaco (Leipzig 1931), S. 90 = *Sachs* S. 107. S-Linie und Doppelspirale gehören auf germanischem Boden zu den ältesten Sinnbildern und Heilszeichen. Sie tanzen heißt einfach den Weg des Heils gehen.

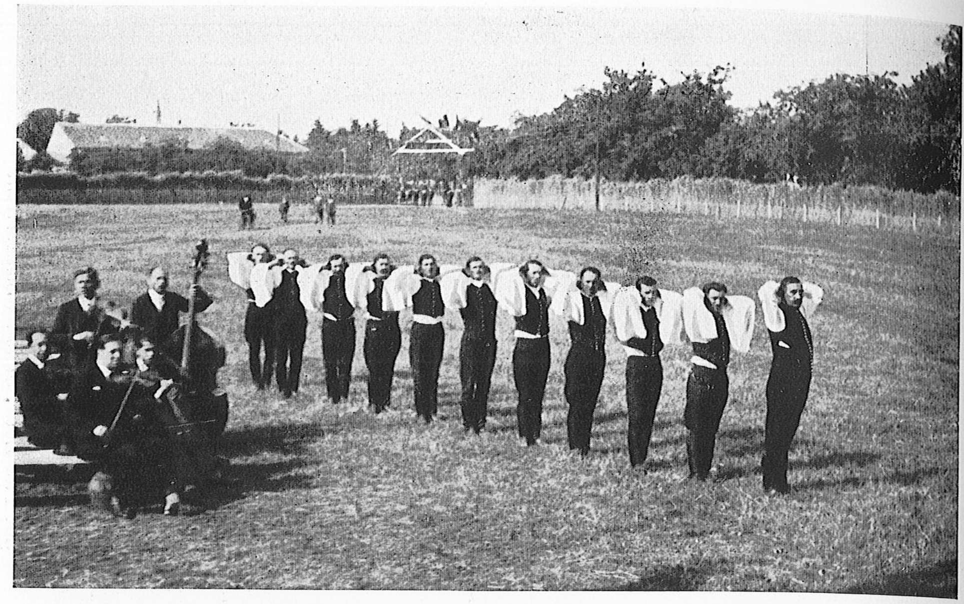
[436c] W. *Kükenthal*, Forschungsreise in den Molukken und in Borneo (Frankf. a. M. 1896), S. 181; O. D. *Tauern*, Patasiwa und Patalima. Vom Molukkeneiland Seran und seinen Bewohnern (Leipzig 1918), S. 51 f. = *Sachs* S. 114.



30. The Lock, Sleights Schwerttanz



29. Russalija, weihnachtlicher Säbeltanz in Mirovča (Jugoslawien)



31. „Verbunkos" (Kiskunhalas)



32. Wind up the Ball Yarn, Running Set.

zen der Eskimo — ein Mittel, um die Geister der Verstorbenen am Schluß des Festes wieder zu verscheuchen.[437] Eine solche Stampftour besitzt auch der Schwerttanz in Polisch (Abb. 33). Die Burschen verengen den Kreis, lassen die Hände in die Mitte der nun senkrecht gehaltenen Stöcke vorgleiten und stampfen während einer ganzen Melodie am Ort mit dem rechten Fuß gegen die Kreismitte zu.[438] Merkwürdig ist das Steppen der northumbrischen Kurzschwerttänze, das aber auch auf die Langschwerttänze übergreift (z. B. Grenoside). Die Erzeugung solch schwieriger Taktgeräusche durch verschiedenartiges Vorschnellen und Aufsetzen der Füße — oft nur ein ruckartiges Streifen des Bodens mit der Fußspitze — kennen wir ja von den amerikanischen Negern, die daraus Exzentriktänze gemacht haben. Seltsamerweise gibt es auch solche Bewegungen im Kulttanz. Sie bilden ein Grundmotiv der Tresterertänze im Salzburgischen Pinzgau, wo ich verschiedene Schrittarten auch von anderen fast schon vergessenen Perchtentänzen ausfindig machen konnte.[439] Eigenartig „gestrampfte" Tänze hatten auch die Huttler und Zottler in Tirol. Über die rumänischen Caluşarii erstrecken sich solche Schritte im Osten bis nach Tibet.

Der Höhepunkt des Schwerttanzes, auf den alles zustrebt, ist aber der Schwerterstern, der unter den verschiedensten Namen — Rose, Stern, Kasten, Lock, Nut, Glass,[440] über das ganze Schwerttanzgebiet verbreitet ist. Schon in seiner äußeren Gestalt gemahnt er an magische Hieroglyphen (Drudenfuß, Hexagon usw. Vgl. Abb. 30). Freilich wird er recht verschiedenartig gebildet und verwendet. Von Spanien bis England, Schweden, Österreich, Italien und Siebenbürgen wird die Verflechtung durch ein plötzliches Zurückziehen aller Schwerter gelöst. Da die Klingen in den meisten Fällen um den Hals des Narren zusammengefügt waren, so entsteht dadurch der Eindruck der Enthauptung. Eine Abart ist das Hängen des Narren im Schwertgeflecht, wie es der Earsdon Schwerttanz andeutet, wo die Tänzer rufen: „We'll hang the Betty", worauf das Mannweib in den Ring tritt

[437] E. W. *Hawkes*, The Dance Festivals of the Alaskan Eskimo, Anthropol. Public. Philadelphia 1914.

[438] Eine ähnliche Tour, bei der die Burschen einander die Hände auf die Schultern legen, kommt im „Mollner Steirer" aus dem südlichen Ober-Österreich vor. Für das Stampfen bei den Jugendweihtänzen gibt *Sachs* (S. 81) eine besondere (erotische) Erklärung.

[439] Vgl. R. *Wolfram*, Der Pinzgauer Tresterertanz, Wiener Zs. f. Vk. 1936.

[440] Eine Reihe englischer Tänze nennt die Erhebung des Schwertgeflechtes Lock; darauf wird es wieder waagrecht in Hüfthöhe gehalten, jeder faßt den Griff seines Schwertes und zieht es nach kurzem Rundgang heraus. Dieser zweite Teil der Figur heißt Rose. Auffällig ist die Namensgleichheit dieser Figur in England, Deutschland, Italien und Schweden. Der Name rosa ist lateinisches Lehnwort und ist erst während der althochdeutschen Periode mit der Blume selbst durch Vermittlung der Klöster nach dem Norden gekommen (*Grimm* Dwb, NED, *Kluge, Paul, Hoops* III, S. 531). Das Geflecht kann natürlich vorher schon unter anderem Namen bestanden haben. Ob aus der Gemeinsamkeit des Namens Schlüsse auf formale Abhängigkeit der Tänze des einen Landes vom andern gezogen werden dürfen, ist fraglich.

und die Schwerter eng um ihren Hals geflochten werden. Der Laufenbach-Taufkirchner Schwerttanz hat die Überlieferung insoferne besser bewahrt, als er das Hängen noch wirklich ausführt, während die Kunst des Flechtens verloren ging, so daß die Schwerter unverfestigt zusammengehalten werden müssen.[441]

Auch die Rose über dem Narren oder Anführer (vgl. Blato) scheint eine Tötung anzudeuten. In verschiedenen englischen Tänzen wird der Schwerterstern einer Person z. B. auf den Kopf gelegt. Beim Böhmerwälder Schwerttanz kniet der Scheckai nieder; auf seinem Rücken werden die Schwerter vereinigt und der Anführer steigt nun auf diesen „Schwerterstock" (ähnlich in Ebensee). Der Überlinger Hänsele schlüpft nach der Bildung des Sternes unter den „Maschen" und nun schwingt der Fähnrich seine Fahne über der Gruppe. Dem entspricht das ins „Häusl"-Schlüpfen des Narren im Steirischen Reiftanz. Schließlich mag noch an die gevierte Rose über dem Haupt aller Tänzer erinnert werden, die *Ammann* als Todesdrohung auffaßt.[442]

Vermischt mit dieser „Rose über dem Narren" ist die Aushilfslösung, daß irgend eine Person — der Narr oder einer der beiden Tanzführer — das Schwertgeflecht mit seinen Schultern stützt. Denn die zweite Aufgabe des Schwertgeflechtes ist es, als tragende Unterlage für die Schwerterhebung zu dienen. Auch sie haben wir von Spanien angefangen (Santander) bis Siebenbürgen gefunden. In Schweden und England fehlt sie allerdings, wenn man von dem einen Morristanz (Witney) absieht. Ob es sich hier um einen späteren Fortfall handelt, ist schwer zu entscheiden. Es ließe sich einwenden, daß die geringe Tänzerzahl (fünf, sechs, acht Mann) nicht imstande sei, mit ihren Schwertern ein tragfähiges Geflecht herzustellen. Dem widerspricht es, daß die Schwerterhebung in Traunstein, Braunau und Bilk auch bloß acht Mann erfordert.

Logischerweise könnte man erwarten, daß die scheinbar getötete Person nach der Wiedererweckung nun im Triumph erhoben und allem Volke gezeigt wird. In diesem Punkte herrscht eine bemerkenswerte Verwirrung in den verschiedenen Überlieferungen. Zunächst ist es selten, daß Tötung und Erhebung im selben Tanz vorkommt. Nur im Braunauer (Narr), Siebenbürger (letzter Tänzer) und Fenestreller (Narr) Schwerttanz wird dieselbe Person hingerichtet und zuletzt erhoben. In Danzig stand der Narr auf dem Geflecht und machte allerlei Possen, in Unterwössen stützt der Vortänzer die Schwerter, auf denen der Reifenschwinger steht. In Ulm und Breslau haben die Narren das Geflecht zu stützen, während oben ein Fechtmeister Paratschläge tut. Aus der übergroßen Tänzerzahl in Nürnberg scheinen sich die zwei bis vier Rosen herausgebildet zu haben, auf denen je ein Fechter stand und mit dem Mann auf der nächsten Rose Schwertschläge tauschte. Die vielen Schwerter machen eine stützende Person hier überflüssig. Sonst ist es meist der „König" genannte Anführer,[443] dem die Schwerterhebung zukommt. Dieser Vorstellung entspricht es auch, daß Hans Scheufelein in seinen Holzschnitten zum Teuerdank (1517) Kaiser Maximilian in voller Rüstung offenbar als Zeichen seiner Würde auf einer von 14 auf dem Boden liegenden Schwertern gebildeten Rose stehen läßt, worauf schon *Maßmann* hingewiesen hat. Mit der altgermanischen Schilderhebung scheint ein wesensgemäßer Zusammenhang zu bestehen.

[441] Auch vom Rieder Schwerttanz heißt es: „Der Schwertkönig wand sich zwischen den Männern hindurch (die in zwei parallelen Reihen standen) und wurde schließlich, indem sie ihre Schwerter um seinen Hals legten, unter Absingen eines kurzen Spruches emporgehoben".

[442] Handschriftlicher Nachlaß zum Schwerttanz.

Die verschiedenen Rosenfiguren treten oft in ein und demselben Tanze auf, wie beim Ba'cubert. In Dithmarschen tanzt man um die auf dem Boden liegende Rose und springt über sie hinweg. Dann kommt die gevierte Rose über jedem Tänzer und zuletzt wird der Vortänzer mit der Rose erhoben und hält eine Rede. Auch in Büren (Westfalen) steht der Redner auf dem Schwertgeflecht, ferner im Böhmerwälder und Salzkammerguter Tanz, Straßburg und Hessen. Die Beschreibung des Halleiner Tanzes von 1664 nennt außer dem heute allein herrschenden Vierecksgeflecht „Kasten" auch noch den „Stern", „zwei Bürsten" und „die Rossen, darauf der Fendrich steht".

In England hat das Schwertgeflecht aber noch eine besondere Bedeutung. Dort wird es nämlich vom Anführer hochgehoben und den Zuschauern gezeigt, während alle im Kreise weiterlaufen (Abb. 34). Oder auch der Anführer tritt mit dem erhobenen Schwerterschloß in die Mitte und wird von den anderen umkreist (z. B. Askham Richard). Dies bildet offenbar den Höhepunkt des Tanzes. Die Kurzschwerttänze zeigen das Geflecht sogar am Abschluß jeder Figur (Abb. 35). In den Tänzen von Ampleforth und Haxby gibt der Vortänzer im Lauf das erhobene Geflecht an den Hintermann weiter, der es beim anderen Ende faßt, so daß es über den Köpfen der Tänzer radähnlich dahinrollt. Deshalb denkt Douglas *Kennedy* an ein Sonnensymbol. Derartiges gab es ja bei unseren Vorfahren in überreicher Menge. Man braucht nur die bronzezeitlichen Felszeichnungen daraufhin durchzusehen, wie oft ein Mann vorkommt, der ein Sonnensymbol hocherhoben trägt. Übrigens dürfte es nicht einmal notwendig sein, so weit zurückzugreifen. So wie auf den bronzezeitlichen Zeichnungen die Sonnenräder auf einer Stange getragen werden, erscheinen bei den skandinavischen Julumzügen die Heischegänger mit einem Stern, der oft noch die Gestalt eines kreuzförmig gestützten Rades hat und den alten Bildern völlig gleicht. Über diese Bräuche handelt R. *Stumpfls* neues

[443] So im schwedischen Schwerttanzspiel (rex), Dithmarschen (König), Bellerby, Escrick, Askham Richard, Haxby (king), Clausthaler Spiel (König von England), Lübecker Spiel (Kaiser Karl), Ried (Schwertkönig). Der Königsname hat zahlreiche Parallelen bei andern Volksbräuchen. In England tritt er manchmal mit einer queen zusammen auf, wie der Maikönig und die Maikönigin. Andererseits besaßen im Mittelalter die verschiedensten Gruppen, wie Spielleute, Seiler, Schützen ihren König; man wählte auch zu besonderen Festen Könige, vor allem bei den ländlichen Burschenschaften zur Julzeit usw. Auch der Lord of Misrule der englischen Bräuche ist zu vergleichen.

Buch „Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas“.[444] Wichtig ist beim Sternumzug die ständige Drehung des Sternes. Nun heißt das Geflecht in verschiedenen englischen Schwerttänzen auch „Stern“ und wird nach der Erhebung gesenkt und im Rundlauf gedreht, ehe alle die Schwerter wieder herausziehen! Der blitzende Schwerterschild läßt sich gut als Sonnenscheibe denken.

Im 1799 aufgezeichneten Spiel des Revesby-Schwerttanzes heißt das Geflecht „glass“. Wenn es gebildet wird, läuft der Narr unruhig auf und ab und will nicht sagen, was er sieht. Pickle Herring (der zweite Narr) fragt ihn: „What is the matter now, father?“ Fool: „Why, I tell thee what, Pickle Herring, as I was a-looking round about me through my wooden spectacles made of a great, huge, little tiny bit of leather, placed right behind me even before me, I thought I saw a feat thing“. Sein ängstliches Herumreden hat Douglas Kennedy gesprächsweise sehr fein als „magic talk“ bezeichnet. Das Schwerterschloß ist tabu. Als es abermals gebildet wird, ruft der Narr: „Why, I protest, the very same thing.“ Endlich blickt er in den Spiegel und ruft aus: „I see, I see, and I see“ und wirft ihn zu Boden. Doch nun muß er sterben, wobei er die merkwürdigen Worte spricht: „If I must die, I will die with my face to the light, for all you“. Er kniet nieder, die Schwerter werden ihm um den Hals gelegt, und beim Herausziehen fällt er tot zu Boden. Alle singen:

„Good people all, you see what we have done:
We have cut down our father like the evening sun.
And here he lies all in his purple gore
And we are afraid he never will dance more.

Ein Aufstampfen auf den Boden bringt ihn aber wieder zum Leben. Die sehr verwickelten Motive des Revesby-Spieles geben der Forschung noch verschiedene Nüsse zu knacken.[445] Was aber hier aus der heute natürlich ins Komische gezogenen Tötungsszene herausgeschält wurde, scheint den ältesten Kern zu bilden. Daß hier ursprünglich eine religiöse Handlung vorliegt, ist wohl kaum zu bestreiten. Die besondere Bedeutsamkeit des strahlend glitzernden Geflechts ist stark betont. Das zeigt die Angst des Narren und sein Ausruf, als er es endlich über sich gewinnt, in diesen Spiegel zu schauen. Doch das bringt ihm den Tod und er muß (als Opfer für alle?) sterben. Was man auch aus diesen Worten herauslesen will, es bleibt die Kennzeichnung des Schwertgeflechtes als eines magisch-mystischen Symbols. Das feierliche Zeigen des Schwertersterns in fast allen englischen Tänzen stimmt damit wohl überein. Zusammenfassend kann also gesagt werden, daß unsere „anaturalistische“ Schwerttanzform in der Mehrzahl ihrer Motive — und zwar gerade in den wichtigsten — kultische Bedeutung zu verraten scheint. Gesichert ist dies zumindest für das Schwertgeflecht und die damit verbundenen mimischen Teile: Tötung, Wiedererweckung und vielleicht auch Erhebung.[446] In der Kette der Beweise fehlt noch der sinngemäße Standort in bestimmten Kulten. Doch vorher gilt es noch die Auseinandersetzung mit einigen grundsätzlichen Einwendungen.

[444] Von mir zum Thema Stern- und Julumzüge gesammeltes Material hoffe ich in Kürze darlegen zu können. Auf die Gleichung des Sonnensymbols der Felszeichnungen mit den Schwerttänzen habe ich bereits im Vorjahre bei einem Vortrag in London hingewiesen (R. *Wolfram*, Ritual and dramatic associations of Sword and Chain dances, Journal of the EFDS 1935, S. 39).

[445] Vgl. auch Kap. 14.

Tänze bei den Germanen

Was wissen wir denn über Waffentänze bei den Germanen? Ja, besaßen die Germanen überhaupt Tänze? Die Frage mag überraschen und doch ist es notwendig, sie zu stellen. Einer der berufensten Schilderer germanischen Wesens, Andreas *Heusler*, hat aus der Spärlichkeit der schriftlichen Quellen auf fast gänzlichen Mangel an Tänzen bei den Germanen geschlossen: „Da ist es eine Tatsache ersten Ranges, daß das nordische Altertum nicht tanzt. Seine ‚orchestische Dichtung‘ beschränkt sich auf Schlachtgeschreie und Arbeitsverse. Seine Opferszenen, seine Totenfeiern kennen nichts Leichartiges. Der gesellige Tanz, mutmaßlich von lyrischen Vierzeilern begleitet, taucht seit 1100 in Island auf: Eine anerkannt neue Einfuhr aus dem Süden. Bis dahin wissen die vielen und genauen Beschreibungen nordischer Geselligkeit nichts von Tanz. Das kann kein zufälliges Schweigen sein. Was die Südgermanen betrifft, so scheidet der zuerst von Tacitus erwähnte ‚Schwerttanz‘ aus, da er mit Wort und Weise nichts zu tun hat. Beim Leiche müssen wir den geselligen Tanz trennen von Marsch, Umzug, Ritt, Arbeitsbewegung. Diese letzte Gruppe geht nicht ganz ohne Zeugnisse der Kaiserzeit aus. Es ist glaubhaft, daß die männlicheren Bewegungsrhythmen im Kultus und außerhalb urgermanische Sitte waren. Fragwürdig ist dies bei dem musikbegleiteten Tanze als gesellschaftlichem Vergnügen, wobei wohl immer die Frauen eine Hauptrolle hatten“.[447] Und ganz ähnlich sieht es nach Heusler mit dem Gesang aus: „Scandinavia non cantat“, das gilt mit wenig Beschränkung. „Was wir von der heimischen, vorkirchlichen Dichtkunst der Germanen wissen, verbietet die Annahme, unser Stamm habe die Stufenfolge durchlaufen: zuerst nur Verse zu Tanz oder sonstiger Leibesbewegung (‚Leich‘); darauf auch nur gesungene Verse (Chor-, dann Einzelgesang); zuletzt auch rein gesprochene Verse. Damit legt man dem Germanen jenseits unserer Zeugnisse eine ganz andere Wesensart bei als dem uns geschichtlich bekannten. Man stempelte ihn zum tanz- und sangesfreudigen Menschen. In den Quellen erscheint er als das Gegenteil — bevor er beim römischen Mimus und bei der römischen Kirche in die Schule gegangen ist. Dem Tanzursprung der metrischen Form geben die Germanen keine Stütze.“[448] „Wer mit dem Überlieferten rechnet, kommt vielmehr zu der Annahme, daß der prägermanische Vers die rein orchestische und

[446] Genaueres über die mimischen Handlungen in den Kapiteln 13—17, besonders in Kap. 17.

[447] AD, S. 41 f.

[448] Deutsche Versgeschichte (Berl. 1925) I, S. 20.

melische Stufe schon hinter sich hatte, und daß seit den Anfängen germanischer Sprache und germanischer Volksart der unsangliche Vers vorherrscht."[449] Das sind schwerwiegende Worte. Die Sichtung der sprachlichen und sonstigen Zeugnisse für Tanz bei den Germanen geschieht denn auch im Sinne dieser Überzeugung.

Wollen wir wirklich die Verantwortung auf uns nehmen, auf Grund von Schlüssen ex silentio das Bild unserer Vorfahren so einseitig festzulegen, daß es im Widerspruch mit der Artung aller übrigen Völker steht? „Ein fast gänzlich tanz- und gesangloses Volk — ist das noch ein menschliches, ja auch nur ein mögliches, ein denkbares Volk? Später haben dann die Germanen gesungen — sind sie unterdessen ganz andere Menschen geworden" fragt G. *Keller*.[450] Heusler ist erhaben über den Verdacht, jener leider noch immer so verbreiteten Überzeugung von der allgemeinen Unbegabtheit der Germanen anzuhängen. Ihren krassesten Ausdruck fand diese Vorbildermanie wohl in den Worten eines schwedischen Gelehrten, als Otto *Andersson* eine Art von Streichinstrumenten als nordisch zu erweisen versuchte:[451] „Ja glaubst du denn, daß irgend etwas aus dem Norden kommt?" Doch stellt sich Heusler der Germane als ernst, schwerblütig, „eine schwere, keine zierliche Menschenart" dar.[452] Begreiflich, daß man ihm wenig Beschwingtes, Tanzfreudiges zubilligen will. Improvisatorisch-leichtbewegt und selbstverständlich formschön ist der germanische Tanz wohl kaum je gewesen. Eine gewisse Schwere und Gebundenheit gehört zu unserer Art, das sei willig zugegeben. Aber es ist auch zu bedenken, daß wir nicht den sogenannten fälischen Typus allein betrachten dürfen. Gerade der Mensch im mittleren und nördlichen Schweden hat trotz aller Leibesgröße etwas ausgesprochen Zierliches und Feines; seine Bewegung im heutigen schwedischen Volkstanz ist voll gebändigter Kraft und Geschmeidigkeit, ein durchaus edles Bild. Sucht man aber noch ganz sagazeitliche Verhältnisse, so braucht man nur nach dem norwegischen Saetesdal zu gehen. Noch im vorigen Jahrhundert bestanden dort Pferdekämpfe und wurden heidnische Götterbilder verehrt. Man sehe sich diese grobschlächtigen Menschen nur einmal an, wie sie sich im „Gangar" schwingen, wie ihr ganzes Bauern- und Hirtendasein von Musik durchwebt ist. Anders sah der frühgeschichtliche Germane gewiß nicht aus.

Literarische Zeugnisse sind es vor allem, die Heuslers Überzeugung begründen. Die überlieferten Versformen scheinen nicht tanzentsprungen, deshalb müßte die tänzerische Zeit dieses Volkes bereits abgelaufen sein, wenn es übersaupt jemals eine solche besaß. Später, als die ersten isländischen Zeugnisse und das fremde Wort ‚tanzen' in der Zeit zwischen 1100 und 1200 auftauchen, handelt es sich um

449 AD, S. 108.

450 Tanz und Gesang bei den alten Germanen, Diss. Bern 1927, S. 11. Gegen Heusler auch Jan *de Vries*, Altgermanische Religionsgeschichte (Berl. und Leipzig 1935), S. 138, 139, 256 f., ferner J. M. *Müller-Blattau*, Die Tonkunst in altgermanischer Zeit, Germanische Wiedererstehung, hg. v. H. *Nollau*, Heidelberg 1926, S. 423—480.

451 Stråkharpan, en studie i nordisk instrumenthistoria, Stockholm 1923.

452 A. *Heusler*, Germanentum, Kultur und Sprache Bd. 8 (Heidelberg 1934), S. 13.

Übernahme fremden Gutes. Vorher schweigen so gut wie alle Quellen und auch die einheimischen Worte für ‚Tanz' und ‚tanzen' geben nach Heusler keine Stütze, da sie anders gedeutet werden.

Mir scheint es durchaus nicht so sicher, daß die philologische Methode hier anwendbar und beweiskräftig ist. Konnte etwas völlig Fremdes, das an keine Voraussetzungen anknüpfte, plötzlich so einverleibt werden, daß die Kirche durch Jahrhunderte einen hartnäckigen und im Grunde erfolglosen Kampf gegen diese festverwurzelten „Unsitten" führen mußte? Der Einwand, daß die Konzilienbeschlüsse und Kirchenverbote mechanisch abgeschrieben wurden, oft nach Texten, die auf fremde Verhältnisse zielen, trifft den Kern der Sache nicht. Hätte es damals in deutschen Landen keine Kirchentänze u. dgl. gegeben, hätte man sich die Mühe des Abschreibens sparen können. Noch 1620 wurde aber z. B. im Pfarrdorf Treunitz bei Eger zu Weihnachten vor der Kirche ein Lobtanz abgehalten,[453] und in Franken tanzten Jünglinge und Mädchen in der Kirche bei der gleichen Gelegenheit vor der Puppe des Jesuskindleins noch im 16. Jahrhundert. Bischof Palladius eifert im Jahre 1540 gegen die Tänze in der Kirche am Montag oder Dienstag der Hochzeitswoche in Dänemark (Seeland). Noch 1630 erinnerten sich alte Leute in Vesterlandsföhr, daß Jungfrauen auf dem Friedhof vor dem Gottesdienst „Neujahr hereintanzten".[454] Die weitverbreitete Legende von den Tänzern von Kölbigk[455] hatte noch 600 Jahre später iher Entsprechung in der Wirklichkeit und zwar deutlich als Kulttanz. Ist diese der Kirche so überaus ärgerliche Sitte mit dem Christentum nach dem Norden gekommen? Oder hefteten sich nicht vielmehr solche Tänze hartnäckig an das Gotteshaus, weil sie von altersher mit den heiligen Stätten verbunden waren? Das scheint doch weit natürlicher.

Mit den schriftlichen Quellen sind wir für die germanische Frühzeit freilich übel dran. Fast alle sind einseitig. Daß Tacitus nur den Schwerttanz nennt, fällt kaum ins Gewicht. Er spricht auch vom Fehlen der Götterbilder und straft sich dann selbst Lügen. Auch in der stilisierten Dichtungsform der Saga vermissen wir manches, das trotzdem vorhanden war. Immer mehr erkennen wir, welch strenge Auswahl diese Dichtung traf. Die christlichen Geistlichen versuchten erst recht in ihren Nachrichten die heidnischen Bräuche zu vertuschen. Sogar Adam von Bremen, der

453 J. *Meier*, Zu dem Aufsatz Tänze in Kirchen und auf den Friedhöfen von J. Balogh, Niederdeutsche Zs. f. Vk. 1928, S. 113.

454 H. *Grüner Nielsen*, Dans i Danmark, Nordisk Kultur Bd. XXIV, Idrott och lek, dans (Stockholm 1933), S. 132. In Telemarken (Haegland Kirche, Moland) tanzte man bis zur Mitte des 18. Jhs. um einen großen runden Hügel am Eingang des Friedhofes. Kristoffer *Visted*, Vor gamle Bondekultur (Kristiania 1923) S. 251.

455 E. *Schröder*, Die Tänzer von Kölbigk. Ein Mirakel des 11. Jahrhunderts, Zs. f. Kirchengesch. 17 (1897); *ders.*: Das Tanzlied von Kölbigk, Nachr. von d. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen 1933; J. *Balogh*, Tänze in Kirchen und auf Kirchhöfen, Niederdeutsche Zs. f. Vk. 1928; J. *Meier*, Das Tanzlied der Tänzer von Kölbigk, SA 33 (1934). R. *Stumpfl*, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas (Berlin 1936).

sich offenbar für diese Dinge interessierte, bricht in dem Augenblick ab, als er auf die vielfältigen Lieder bei den Opfern in Uppsala zu sprechen kommt, denn sie seien unanständig und daher besser zu verschweigen. Saxo Grammaticus erwähnt jedoch — allerdings 100 Jahre später schreibend — bei den Opferfesten von Uppsala mimische Vorführungen mit „weibischen Körperbewegungen" unter Schellenklang.[456] L. *Franz* schließt daraus auf ziemlich drastische Vorführungen zu Ehren der Fruchtbarkeitsgottheit.[457]

Sehen wir uns aber an, was trotz der Ungunst der Verhältnisse an direkten Tanznachrichten auf uns gekommen ist, so können wir von einem Mangel eigentlich nicht sprechen. G. Keller hat in seiner Polemik gegen Heusler („Tanz und Gesang bei den alten Germanen") den Spieß einfach umdreht. Trotzdem sein Material kaum über das Heuslers hinausgeht, erweist er die Vielseitigkeit der Tanznachrichten aus der germanischen Vorzeit und Frühgeschichte. Fast kein Zweig geht in Wirklichkeit leer aus. Dabei vergaß Keller aber noch die bildenden Künste mit all ihren Belegen.

Wenn Heusler den Taciteischen Schwerttanz ausscheidet, „weil er mit Wort und Weise nichts zu tun hat", so müssen wir uns billig fragen, wieso mit dieser Sicherheit das Fehlen einer Musik angenommen werden kann? Tacitus' Aussage ist ja so unvollständig, daß eine Nichterwähnung zu gar keinen Schlüssen berechtigt. Eine geordnete Gruppenbewegung ohne jede Taktregelung, zumindest Trommeln, ist überhaupt nicht denkbar.

Auch sonst finden wir aber direkte Tanznachrichten. Um 460 schildert der gallische Rhetor Apollinaris Sidonius den Hochzeitsbrauch der Franken in Nordgallien: „Am nahen Uferhang erschallte der barbarische Brautgesang, und unter skythischen Tänzen vermählte sich dem blonden Gatten die gleichfarbige Braut".[458] Jeder volkskundlich Erfahrene weiß, daß der Tanz bei Hochzeiten eine ungeheure Rolle spielt, und zwar nicht bloß als Vergnügen, sondern als feierliche Handlung. Durch sie wird einerseits der junge Mann und die junge Frau aus dem Kreis der Altersgenossen gelöst und den Verheirateten zugesellt, andererseits die Braut dem Bräutigam übergeben.[459] Erst dann sind sie, unbeschadet der vorangegangenen

[456] Saxo Grammatici Gesta Danorum, hg. v. A. *Holder*, Straßburg 1886, VI, S. 185.

[457] Alt-europäische Tänze, Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien LXIII, S. 205.

[458] „fors ripae collo propinquo barbaricus resonabat hymen scythicisque choreis nubebat flavo similis nova nupte marito", *Müllenhoff*, De antiquissima Germanorum poesi chorica, Kiel 1847, S. 24.

[459] Man kann überhaupt als Regel aufstellen, daß fast jede wichtige Handlung im Menschenleben von Tanz begleitet war. Auch die Aufnahme eines neuen Erdenbürgers in den Kreis der Dorfgenossen macht keine Ausnahme. Von der Insel Falster (Dänemark) stammt der Bericht über eine „Kirkegångsgilde", dem Fest, das sich an den ersten Kirchgang der Wöchnerin schloß. Da ging es nicht viel anders zu, als bei einer Hochzeit. „Statt des Solotanzes durch das Brautpaar war es bei Kirkegangsgilde die Patin, die den ersten Tanz allein mit dem Kinde in der Schürze tanzte" (Skattegraveren 1886 I).

kirchlichen Zeremonie, richtig verheiratet und die Braut legt ihren Schmuck ab und kleidet sich als Frau. Für alle diese Handlungen gibt es zahllose Belege vom Süden bis zum Norden des germanischen Gebietes. Ungemein feierlich ist z. B. der von Romuald *Pramberger* aufgezeichnete „Brauttanz" aus St. Lambrecht (Steiermark). Dort sind dafür sogar besondere Tanzformen erhalten, was sonst selten ist. Nach dem „Kranzlertanz" der Altersgenossen folgt der eigentliche Brauttanz. Brautführer und Braut durchmessen in langsamem Dreischritt den Raum und grüßen durch Verbeugungen die Musik und alle Anwesenden. Dann tritt auch die Brautmutter mit dem Bräutigam auf den Plan, tanzt dem ersten Paar entgegen und beide verneigen sich voreinander. Dreimal tanzen sie vor und zurück und verneigen sich, dann werden die Partner getauscht, so daß Braut und Bräutigam zusammenkommen. Abermals das dreimalige Vor- und Zurücktanzen und der tänzerische Gruß an die Zuschauer ringsum. Dann erst kommt der Solotanz von Bräutigam und Braut (ein „Steirischer"), die nun vereint sind.

Sehr reich sind die Beispiele aus Skandinavien von Dänemark bis Nordschweden.[460] In Uppland tanzten alle unverheirateten Burschen mit der Braut, alle Mädchen mit dem Bräutigam, dann schlossen die Mädchen tanzend einen Ring um die Braut, die Burschen um den Bräutigam. Die verheirateten Männer und Frauen mußten nun diese Ringe durchbrechen und Bräutigam und Braut rauben.[461] In Småland tanzte der Vater den „Vortanz" mit seiner Tochter (oder auch der Geistliche) und übergab sie dem Bräutigam nach einigen Runden („dansa till brudgummen"). Dann tanzte das Brautpaar und hierauf nahmen sie im Tanz Abschied von den Gespielen; er tanzte mit den Mädchen, sie mit den Burschen. Mit einem „Fackeltanz" wurden sie dann zu Bett geleitet.[462] Die altenburgischen Bauern umtanzten übrigens auch das Brautbett.[463] Zu den Tänzen der Brautleute mit ihren Altersgenossen gehörte besonders der wilde Langtanz. Es würde zu weit führen, auf alle die unzähligen Schilderungen von „Stabbdansen", „Björndansen" (mehrere Formen des Bärentanzes bei Hochzeiten sind sexuell betont), „Dansa kronan av bruden" usf. näher einzugehen. Es sei nur noch erwähnt, daß auch ein Holzklotz eine Rolle spielte. Er wurde umtanzt, auf ihm standen manchmal die Brautleute, oder man setzte die künstliche Figur eines alten Mannes auf den Klotz und umtanzte sie.[464] Abschließend zerhackten sie den Holzklotz zu Julfackeln.[465] Viele Bräuche dieser Art enthalten uraltes Gut.

Angesichts der gewaltigen Rolle des Tanzes bei Hochzeiten wird man auch Edward *Schröders* Deutung der Worte für Hochzeit: an. bruðhlaup, ahd. brûthlauft,

[460] Ich erinnere auch wieder daran, daß die Hochzeitstänze in Dänemark Mitte des 16. Jahrhunderts noch in der Kirche selbst gehalten wurden.

[461] ULMA 326, S. 7—9.

[462] Aus den Handschriften von Hyltén-Cavallius, Kgl. Bibliothek in Stockholm.

[463] M. *Friderico Frisio*, Historische Nachricht von den merckwürdigen Ceremonien derer Altenburgischen Bauern (Leipzig 1703), S. 26.

[464] ULMA 111 : 213.

[465] NMA 21642, Turinge socken, Södermanland.

schwed. bröllop usf. als Brauttanz unbedenklich zustimmen.[466] Germanisch ‚hlaupan' hatte von Haus aus und auch noch damals, als das Kompositum in der Doppelform ‚brûd-hlauftiz' und ‚bruthlaupom' gebildet wurde, gar nicht die Bedeutung ‚currere', sondern vielmehr ‚salire, saltare'. Daher erscheint denn auch in althochdeutschen Glossen wiederholt: loufo = ‚scurra', ‚histrio'; denn die Mimen waren keine Schnelläufer, wohl aber Springtänzer.[467] Übrigens vermutet auch Heusler bei den westgermanischen Wörtern: altenglisch ‚brydlac', althochdeutsch ‚hîleich', niederländisch ‚hûweleic' noch den älteren Sinn Hochzeitsreigen, nicht bloß Hochzeitsgesang.[468]

Die Grundbedeutung von ‚Leich' (got. laiks, an. leikr, ags. lâc usf.) wird aber von Heusler mit „spielerische, lustbetonte Leibesbewegung", dann auch „leibliches Spiel, Sport" wiedergegeben. „Also ein Vorstellungsgebiet noch außerhalb der Kunst. Der Leich war weder ‚Tanz mit Dichtung' noch musikalisches Spiel." Erst in jungen Quellen nimmt ‚leika' auch die Bedeutung ‚tanzen' an. Im Althochdeutschen ist Leich dann ‚Melodie, Ton'. „Auffällt, daß die Bedeutung ‚Tanz' und ‚Tanzweise' in England und Deutschland mangeln, in England auch die Bedeutung ‚Musik, Gesang'." Heusler hat bei seiner Feststellung des Leiches als außermusisch immer die Dichtung im Auge, die als Gesang den Tanz begleitet. Also schon eine etwas zu enge Fassung des Begriffes. Dann aber vernachlässigt seine Begriffsbestimmung als lustbetonte spielerische Leibesbewegung, Sport, den rituellen Sinn des Wortes, der nur für England zugegeben wird. Ags. lâc zeigt ja besonders in den Zusammensetzungen den Sinn ‚Opfer' und wird auch mit sacrificium u. dgl. glossiert. Da schimmern die sakralen Umzüge, Gesänge, Tänze und Kultspiele noch deutlich durch. Ob die Worte ecga-gelâc und sweorda-gelâc (Beowulf V. 1040) als Schwerttanz zu deuten sind, oder einfach als Umschreibungen für Kampf, bleibt ungewiß.[469] Zu ‚Opfer' würde auch der althochdeutsche Personenname Gebaleich stimmen.

Wir brauchen aber die Bedeutung Opfergesang und Tanz gar nicht einmal bloß auf Umwegen zu erschließen. In den Dialogen Gregors des Großen (III, 28) zum Jahre 579 werden die eben noch heidnischen Langobarden geschildert: Sie opferten dem Teufel das Haupt einer Ziege, wobei sie um dasselbe herumliefen und gott-

466 Brautlauf und Tanz, ZfdA LXI, Berlin 1924, S. 17—34.

467 Ebenda, S. 25.

468 AD, S. 40.

469 Wahrscheinlich ist auch der im liber de virtutibus Sancti Juliani des Gregor von Tours erwähnte unklare Bericht von einem Kultfest beim Tempel „Martis Mercuriique" in der Auvergne auf einen wirklichen Kampf zu beziehen und nicht auf einen Schwerttanz, wie manche wollten. C. A. *Bernoulli*, Die Heiligen der Merowinger (Tübingen 1900), S. 324f. Die Stelle lautet: „Cumque delu(e)bris illius festa a gentibus agerentur ac mortui mortuis thura deferrent, medio e vulgo (com)moventur pueri duo in scandalum, nudatoque unus gladio alterum appetit trucidandum". Der eine entspringt dann und flüchtet sich in die Zelle eines Märtyrers. Bei scandalum könnte an einen Ausdruck für verabscheute heidnische Kultgebräuche gedacht werden, doch bedeutet er nach *Du Cange* 7, 333 bei Gregor von Tours nur Zank, Streit, Haß.

lose Lieder sangen.[470] Umzug und Umwandlung können vom Tanz nicht getrennt werden. Ich erinnere abermals an die Echternacher Springprozession. Eine althochdeutsche Glosse hat denn auch ‚piganc' für ‚ritus, cultus'.

Es ist kaum anzunehmen, daß die wohlbezeugten Kultumzüge der Germanen, vom Nerthuswagen angefangen, ohne Lieder und Tänze abgegangen sind. Der „heidnische" Schiffswagenumzug der Weber in den Rheinlanden im Jahre 1133, den Grimm ans Licht zog,[471] ist sicher ein Nachfahre dieser alten Bräuche. War doch das Schiff tabu und niemand außer den Webern durfte es straflos berühren. Sorgfältig bewachten sie den Schiffswagen, und wer sich ausschloß, war friedlos! Zwölf Tage dauerten die ziemlich wilden Kulte dieses Umzuges mit ausschweifenden Tänzen beider Geschlechter. Ob das städtische Entartung ist oder zu alten Fruchtbarkeitsriten gehört, wie sie bei Ackerbauvölkern allgemein sind, läßt sich nicht entscheiden. Die unanständigen Lieder beim Opferfest in Uppsala, der Völsikult und die Felszeichnungen würden eher für eine alte Überlieferung sprechen. Denn wir müssen uns hüten, modernes Denken in diese Welt zu tragen. Es geht dem ursprünglichen Menschen nicht um Vergnügen und Sinnenkitzel, sondern um Leben und Lebensförderung, Einssein mit der Natur.[472] Ob die ballationes und saltationes" der Laien und alle Weiberreigen (chorea foeminei) mit ihren unanständigen und gemeinen Liedern, wogegen die Kirche seit dem 7. Jahrhundert zu Felde zieht, wirklich bloß ein Erbstück der Römerzeit waren (*Heusler* AD S. 43), wage ich zu bezweifeln. Noch aus dem heutigen Schweden teilte mir Prof. *Sahlgren* Reigentänze mit sehr altertümlichen phallischen Texten mit, die stark an die Paarungstänze einiger Naturvölker gemahnen. Der Glaube an die Fruchtbarkeitsmacht der Unberührten spiegelt sich in einer merkwürdigen Nachricht aus England. Zu Inverchethin (heute Inverkeithing in der Grafschaft Tife) nötigte ein christlicher Priester in der Osterwoche des Jahres 1282 die kleinen Mädchen der Gemeinde, einen Reigen aufzuführen, dem an einer Stange ein Priapusbild vorangetragen wurde.[473] Man kann sich auch des dänischen

470 *Müllenhoff* S. 12: „Eodem quoque tempore dum fere quadragintos alios (jam christianos factos) Langobardi tenuissent, more suo immolaverunt caput caprae diabolo, hoc ei, per circuitum currentes, carmine nefando dedicantes; cumque illud ipsi prius submissis cervicibus adorarent, eos quoque, quos ceperant, hoc adorare pariter compellebant".

471 DM 4. Aufl. S. 214ff.

472 Das die *religiöse Seite*, zu der noch die *Sonderart des Germanen* kommt, der alles eher als ein Lüstling ist. Dem Geschlechtsleben steht er mit unbefangener Natürlichkeit gegenüber. Es erhält seinen Platz ohne Verlogenheit, aber mehr nicht. „Dieses geschlechtlich ruhige Bauern- und Kriegervolk hat es nicht nötig, das Liebesleben als schleichende Bedrohung zu beleuchten, sittliches Pathos daran zu wenden" (*Heusler*, Germanentum S. 103). „Verdorbene" Gesichter wird man auch im heutigen Norden nicht finden.

473 Chronik von Lanercost, hg. v. J. *Stevenson* 1839 = *Kemble*, Sachsen in England, übersetzt von Brandes, I, S. 295: „Insuper hoc tempore apud Inverchethin in hebdomada Paschae sacerdos parochialis, nomine Johannes, Priapi, prophana parans, congre-

Frauenreigens aus dem 13. Jahrhundert bei der Geburt eines Kindes erinnern. Die Frauen verfertigten eine Strohpuppe in Männergestalt, hielten sie zwischen sich im Kettentanz und forderten sie mit lasziven Gebärden auf, mitzusingen.[474] Das zügellose Auftreten der Frauen anläßlich einer glücklichen Entbindung hat sich durch die Jahrhunderte in West- und Südjütland und Holstein bis zur Wende des 19. zum 20. Jahrhundert gehalten. Ekstatisch tobend durchzogen sie den Ort, so daß alle Männer vor ihrer Wildheit flohen. Erwischten sie aber einen Mann, so mußte er mit ihnen tanzen, wenn er seine Kleider am Leibe behalten wollte. Manchmal bestand bei einer solchen Konegilde sogar Namentabu. Jeder Gast mußte bei anderen als den gewöhnlich gebrauchten Namen genannt werden. Ein mittelalterliches Volkslied handelt sogar davon, wie Palle Tygesen gehängt wurde, weil er sich in Weibertracht verkleidet bei einer Kvindegilde eingedrängt hatte.[475] Die Sache war also ernst, ähnlich den Frauenbünden des Salzburgischen Großarltales.

Auch die magischen Tänze entstammen einer außerchristlichen Welt. Könnte man den Seehundstanz der Fischer auf Rügen vor der Ausfahrt zum Fang vielleicht noch slavischer Beeinflussung zuschieben (einen Seehundstanz haben aber auch die Fischer der Ålandsinseln), so geht das doch wohl kaum mit einem wilden Mädchentanz von der Insel Fünen (Dänemark), den der Dichter H. C. *Andersen* anschaulich beschreibt: „Ein durchdringendes Geschrei, wie von einer Horde von Wilden, ertönte in diesem Augenblick. Mitten im großen Brauhaus (des Herrnhofes) stand ein Kessel, um den tanzten alle Mädchen des Hofes, von der Milchmeierin bis zur Schweinemagd; die eisenbeschlagenen Holzschuhe rasselten auf dem unebenen Steinboden. Die meisten Tänzerinnen waren ohne Jacken, aber mit den langen Hemdärmeln und dem engen Leibchen. Einige schrien, andere lachten, es verschmolz zu einem Geheul, indem sie — einander an den Händen haltend — rund um den Kessel tanzten, in dem das Bier gebraut werden sollte. Das Brauermädchen

gatis ex villa puellulis, cogebat eas, choreis factis, Libero patri circuire; ut ille feminas in exercitu habuit, sic iste procacitatis causa membra humana virtuti seminariae servientia super asserem artificata ante talem choream praeferebat, et ipse tripudians cum cantantibus motu mimico omnes inspectantes et verbo impudico ad luxuriam incitabat."

[474] R. *Wolfram*, Weiberbünde, Zs. d. V's f. Vk., Berlin 1933, S. 145. Der Name Bovi für die Strohpuppe könnte das an. bófi, unser Bube, sein und die Puppe als typische Männerfigur kennzeichnen. In dem Predigtbeispiel, das uns diese Geschichte überliefert, fährt der Teufel in die Strohpuppe und beginnt zu brüllen, worauf einige Frauen vor Entsetzen sterben. Fast die gleiche Schreckgeschichte erzählte man noch 600 Jahre später (1886) in Bjerre bei Skelsør von einem Julbock aus Stroh, der ‚Bovmand' hieß. *Grüner Nielsen*, Dans i Danmark, Nordisk Kultur Bd. 24, S. 133. Der Tanz von Frauen mit einer dämonischen Puppe ist aber noch im Gegenwartsbrauchtum zu finden. In Obersteiermark verfertigen die Flachsbrechlerinnen aus geweihten Palmkätzchen und Flachsbüscheln das sogenannte „Hårmandl", das in die Dörrstube gesetzt wird, damit kein Unglück geschieht. In dem überhitzten Raume konnte der Flachs ja leicht Feuer fangen. Der frühere dämonische Charakter des Hårmandls ergibt sich daraus, daß man es in der Dörrstube des öfteren „wild rumpeln" hörte. Wenn das Dörren beendigt ist, wird mit dem Hårmandl herausgetanzt. R. *Wolfram*, Weiberbünde.

[475] Danmarks gamle Folkeviser (København 1853—1923) 335; *Grüner Nielsen* S. 133.

warf nun den blanken Silberschilling hinein, worauf alle Mädchen wie wilde Mänaden einander die Hauben abrissen und in bacchantischer Wildheit um den Kessel tobten. Dadurch sollte das Bier eine größere Kraft bekommen und beim bevorstehenden Erntefest berauschender wirken."[476] Für feierliche Gelegenheiten (z. B. Julöl) wird ein besonders starkes Bier gebraut, mit dem man Gottes und der Heiligen Minne trank. Eine bloße Christianisierung gutgermanischer Sitten. Fand doch Columban die heidnischen Alemannen in der Bodenseegegend um eine mächtige Kufe mit Bier versammelt, die sie zu Ehren ihres Gottes Wodan leerten (vita Columbani c. 53). Ob nicht auch damals das Festbier mit einem ähnlichen Bewegungszauber bereitet und stark gemacht wurde, wie 1300 Jahre später in Dänemark? Das Brauen war ja Frauensache. Und Bräuche dieser Art gehören einer zeitlosen Schicht an.

Verschiedene Tänze des häuslichen Kultes dürften auch noch erschließbar sein. Zu ihnen gehört der „Ängladans" in Värend, der sich an das Aufstreuen des Julstrohs in der Stube schloß. Man glaubte, daß die Geister der Verstorbenen am Tanz teilnahmen.[477] Auch der in Västergötland, Halland, Nyland, Dalsland und Bohuslän gebräuchliche Tanz um die Julgarbe nachdem diese ihr Opferbrot erhalten hat, dürfte ehrwürdige Ahnen besitzen. Eine Parallele bildet der Tanz um die letzte Garbe bei der Ernte von Steiermark bis Skandinavien. In Dänemark (Seeland und Jütland) tanzte man sogar mit der letzten Garbe selbst. Doch das sind natürlich nur indirekte Schlüsse, auch wenn sie einen hohen Wahrscheinlichkeitsgrad besitzen. Einen germanischen Jultanz belegt aber das Weihnachtsspiel der Varäger am byzantinischen Hofe (erste Hälfte des 10. Jahrhunderts), über das noch ausführlich gesprochen wird.

Auch der Totenbrauch ist nicht ohne tänzerisches Ritual. Spiele und Tänze bei Leichenwachen sind noch im deutschen, wie skandinavischen Volksbrauch bis an die Schwelle unserer Tage nachzuweisen. Auch das eine Überlieferung aus vorchristlichen Tagen. Immer wieder prangert die Kirche „carmina diabolica" an, die zur Nachtzeit über den Toten gesungen wurden. Burchard von Worms (gest. 1025) fragt in einer Bußordnung aber sogar ausdrücklich nach den Tänzen bei dieser Gelegenheit „welche die Heiden vom Teufel gelernt haben".[478] Der niederländische

[476] H. C. *Andersen*, Samlede Skrifter (København 1876), III, S. 58 f. Im norwegischen Westland wandte man ähnlichen Bewegungszauber auch beim Brauen des Julbieres an: „Einige pfiffen und tanzten und drehten sich, als ob sie verrückt wären".

[477] G. O. *Hyltén-Cavallius*, Wärend och Wirdarne II, S. 336. Der Totenkult gehörte bekanntlich zu den wichtigsten Zügen des nordischen Julfestes, vgl. bes. H. F. *Feilberg*, Jul, København 1904; ferner H. *Celander*, Nordisk Jul I (Stockholm 1928), wo auch den Fruchtbarkeitsbräuchen größere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Zum Namen ängladansen ist noch zu bemerken, daß das Weihnachtsbier, das über die Nacht auf den Jultisch gestellt wird, damit die Seelen trinken können, „ängel-öl" heißt und Dreikönig — da die Geister, die zu Besuch waren, wieder fortziehen — „Far-ängladagen", Wärend och Wirdane I, S. 133.

[478] J. *Ilg*, Gesänge und mimische Darstellungen nach den deutschen Konzilien des Mittelalters, Jahresber. d. Gymnasiums in Urfahr, 1906, S. 8.

Ausdruck „unreine ses-spilon“ (sisu ist ein altes Wort für Totengesang, Totenzauber) läßt gleichfalls auf eine enge Verbindung von Tanz und Lied bei dieser Gelegenheit schließen.[479]

Sehr anschaulich schildert Hinkmar von Rheims (gest. 882) solche Totenfeiern. Neu sind uns darin die „turpia ioca cum urso vel tornatricibus“[479a] und die „larvae daemonum, quas vulgo talamascas dicunt“. Maskenbräuche, die wohl nicht bloß auf keltische Rechnung gesetzt werden können, da zumindest der erste Bestandteil des Wortes talamasca germanisch ist.[480]

Unter den in alter Zeit bei den Germanen gebrauchten Worten für Tanz befinden sich Lehnworte. Man hat das als Mangel einheimischer Tänze ausgelegt. Jeder, der sich mit Tanzforschung einigermaßen beschäftigt hat, weiß, wie wenig auf Tanznamen und Tanzbezeichnungen zu geben ist. Ein und derselbe Tanz trägt oft Dutzende von Namen beim gleichen Volk. Je nach den Modeströmungen erscheinen auch die fremdartigsten Bezeichnungen, während die Tanzform dessen ungeachtet nicht selten gut einheimisch ist. Wulfila verwendet zwei verschiedene Worte. Um den kunstgemäßen Tanz der Herodias wiederzugeben, nimmt er das slavische Lehnwort ‚plinsjan‘ für griechisch ὀρχεῖσθαι. Hingegen taucht das germanische Wort ‚laiks, laikan‘ für χόρος auf (Luc. 15, 255). Vielleicht eine beabsichtigte Scheidung zwischen dem Kunsttanz und den volklichen Tänzen. Doch läßt sich gut denken, daß noch weitere Worte bestanden, für die der Bibeltext keine Verwendung bot. Auch könnte Wulfila ihnen absichtlich aus dem Wege gegangen sein, wenn sie einen der anstößigen heidnischen Kulttänze bezeichneten.[481] Ein anderes germanisches Wort für tanzen ist althochdeutsch ‚rihan‘. Das Substantivum ist zwar im Althochdeutschen nicht belegt, war aber wohl vorhanden, da es noch mittelhochdeutsch als ‚reie‘ erhalten ist. Schließlich gehört noch tùmôn (unser taumeln) für Drehtänze hierher. Lateinisches Lehnwort aus der Zeit vor der Lautverschiebung ist dagegen ahd. ‚salzôn (aus saltare). Erst seit 1200 erscheint unser Wort ‚tanzen‘, das wahrscheinlich über Flandern aus dem Romanischen entlehnt wurde.[482] Von Haus aus ist die romanische Wortgruppe (ital. danca, frz. danse) aber wieder germanischen Ursprungs und gehört mit got. þinsan, ahd. dansôn = ziehen zusammen,[483] war also möglicherweise ehemals ein Kettentanz oder Prozessionstanz. Auch italienisch ‚trescare‘ = ‚mit den Füßen stampfen, tanzen‘, (vgl. den noch gebräuchlichen Tanz ‚Trescone‘), spanisch-portugiesisch ‚triscar‘ und altfranzösisch ‚tresche‘ = Springtanz sind Lehnworte aus dem Germanischen (got. þriskan, unser dreschen). Italienisch ‚ridda‘ stammt von ahd. rîdan = drehen. Nimmt man hinzu, daß auch

[479] *Heusler* AD, S. 62.

[479a] Über die Bärenbräuche vgl. R. *Wolfram*, Bärenjagen und Faschinglaufen im oberen Murtale, Wiener Zs. f. Vk. 1932.

[480] Vgl. *Meuli* unter „Maske“, Handwörterb. d. dt. Aberglaubens V, Sp. 1762.

[481] *Keller* S. 24.

[482] *Schröder* S. 33, *Kluge*, Etymol. Wb. 11. Aufl. S. 611.

[483] G. *Ehrismann*, Geschichte der dt. Lit. bis zum Ausgange des Mittelalters, München 1918, I, S. 33. *Gamillscheg*, Etymol. Wb. der franz. Spr. (1928).

die ‚espringerie‘, ‚espringale‘ und ‚estampieda‘ ihre deutsche Abkunft noch sehr deutlich erkennen lassen, so kann man sich über die Zahl der germanischen Lehnworte unter den romanischen Tanzbezeichnungen nur wundern. Jedenfalls wird man dann das eine oder andere fremde Tanzwort im Deutschen nicht tragisch nehmen, da man sonst ebensogut behaupten könnte, die Romanen hätten keine eigenen Tänze besessen, sondern alles aus dem Germanischen entlehnt.

Wir sehen, die Ausbeute ist trotz der Dürftigkeit unserer Quellen für jene Zeiträume erstaunlich. So gut wie alle rituellen Tanzarten sind direkt belegt. Vom nicht religiösen Tanz wissen wir freilich sehr wenig. Da ist einmal der Schleiertanz, den den Grieche Priskos am Wohnorte Attilas sah. Mädchen zogen vor dem Hunnenherrscher her in vielen Reihen unter hochgehobenen Schleiern. Dazu sangen sie skythische Gesänge. Warum Heusler das Wort skythisch diesmal nicht mit gotisch übersetzt, ist nicht recht einzusehen. Seine Begründung, daß sich der ganze Hergang in der Linie der germanischen Gesittung fremd ausnehme, entspringt doch nur subjektiver Ansicht. Gerade der färöische Bandadansen bietet ein ganz ähnliches Bild. Lyrische, kinderspielartige Tanzverse, die ganz den noch heute in Schweden üblichen entsprechen, haben wir in einem Bruchstück sogar aus dem klassischen Griechenland überliefert. Wir können sie uns auch beim Germanen schwer wegdenken, zumal die Form des Kettentanzes ja vorhanden war. Irgend etwas müssen sie dazu gesungen haben. Auch Wechselgesänge zwischen dem Einzelnen und einem Chor kann man ruhig annehmen, trotzdem die direkten Belege fehlen. Der Güte Magister *Väisänens* in Helsingfors verdanke ich sehr interessante Mitteilungen über Kettentänze bei finnischen Stämmen, die noch in Rußland leben. Auch hier die Teilung in eine Vorsängerin und den Chor der übrigen Mädchen, die Kehrreime wie „le, koi tuli tullaan laarilaan, le“ sangen. Die Texte konnten wechseln: lyrische, improvisierte Strophen und selbst Balladen. Ich erwähne diese westfinnischen Singtänze wegen der unglaublichen Primitivität ihrer Melodien. Die phonographischen Aufnahmen, die ich hörte, könnten ebenso gut Lieder der Urzeit wiedergeben. Einfachere und altertümlichere Singweisen wird man in Europa kaum finden. Wir müssen es hier mit einer Kunstübung zu tun haben, die ihre Wurzeln ganz tief in die Vorzeit hinabsenkt. Jene stein- und bronzezeitlichen Kettentänze im Norden können kaum anders geklungen haben. Wollen wir sie den Germanen absprechen, wo doch ihre alten Nachbarn, die Finnen, derartiges noch heute haben?

Einen Werbe- und Sprödentanz von der Wende des ersten zum zweiten Jahrtausend beschreibt der Ruodlieb gerade aus den süddeutschen Gegenden, wo solche Tanzformen bis heute die herrschenden sind. Vielleicht doch kein Zufall. 100 Jahre später beginnen die Tanzspuren in Island. Die Biskupasögur — obwohl später geschrieben — verlegen Tänze in die Zeit vor 1106 und 1171. Der Ausdruck „hringleikr“ zielt wohl auf einen Reigen oder Kettentanz. „Leikr sá var kaerr mönnum“ heißt es bereits in der älteren der beiden Quellen. Ein Tanz war also sehr beliebt, und die Geistlichkeit versuchte vergebens, gegen die erotischen und zuchtlosen Lieder dabei anzukämpfen. Von Snorris Vater Sturla in Hvam wird erzählt, daß er seine Frau aufforderte, einen Kreistanz aufführen zu lassen (slá

hringleik). Das geschah im Jahre 1172. In Snorri Sturlusons Dienst stand ferner ein Mann namens Danza-Bergr (1222). Die Bezeichnung einer Witwe als „tanzschön (hoppfogr) in einer Strophe des Skalden Thorarinn svarti wäre gleichfalls hierherzuziehen.[484] Ausführliche Schilderungen von Tanzabenden der Jugend aus späteren Zeiten[485] lassen erkennen, welch große Rolle der zum Teil improvisierte Gesang dabei spielte. Eine glückliche Fügung hat 2 Bruchstücke solcher Tanzlieder bereits in der Sturlunga Saga bewahrt. Im Winter 1220—21 verspottete der Häuptling Björn Thorvaldsson und seine Leute einen Loptr Pálsson in zahlreichen Tanzversen („ok görðu um hann danza marga ok margskonar spott annat"). Ein köstlicher Vers von der Art unserer Schnaderhüpfeln ist angeführt.[486] Ernster war das Bruchstück eines Tanzliedes, das der junge Häuptling Thord Andrésson sang, als er zum Tode geführt wurde: „Mínar eru sorgirnar þungar sem blý". Die Kulttänze verschweigen uns die größtenteils geistlichen Sagaschreiber. Umstritten ist der Beiname „leikgoði" bei den Vatnsdoelingern; aus dieser Gegend wissen wir übrigens vom Freyrkult. Die späte und romantische Bósasaga erzählt wohl von Harfenmelodien und Tänzen beim Minnetrunk für die Götter, doch tut man gut daran, diese Quelle mit Vorsicht zu behandeln. Jedenfalls ist der Isländer aber nach allen Zeugnissen, die des Tanzes Erwähnung tun, ein durchaus tanzfreudiger Mensch. In den Liedersammlungen sehen wir auch die Tanzlyrik reich vertreten.[487]

Eine trotz ihrer Ergiebigkeit kaum noch richtig ausgenützte Quelle sind aber die bildlichen Darstellungen, besonders aus der Bronzezeit. Unter den Tausenden und Abertausenden von eingehämmerten Bildern auf den flachen Felsen Schwedens und Norwegens finden sich naturgemäß zahlreiche Tanzdarstellungen. So sehr die Meinungen über Einzelheiten dieser Hällristningar auch auseinandergehen mögen, eines steht heute doch fest, daß wir in ihnen religiöse Urkunden vor uns haben.[488] Auf den Totenkult beziehen sich mit größter Wahrscheinlichkeit die Bilder des berühmten Kiviksgrabes in Schonen.[894] Für uns sind besonders Stein 7 und 8 von

---

[484] F. *Jonsson*, Den Norsk-Islandske Skjaldedigtning I, 109, 15.

[485] Arngrim Jónsson in seiner „Crymogaea" (Hamburg 1610) und Bischof Gísli Oddsons (1593—1638) noch ungedruckte isländische Übersetzung davon, Sigurður Stefánssons um 1590 verfaßte „Descriptio Islandiae" und vor allem ein Manuskript aus dem 17. Jahrhundert, das sich jetzt in Kopenhagen befindet (Dansk Folkemindesamling 67. III). Vgl. Sigfus *Blöndal*, Dans i Island, Nordisk Kultur Bd. 24 (Stockholm 1933).

[486] Über diese Art der Tanzlyrik bereite ich eine eigene Untersuchung vor.

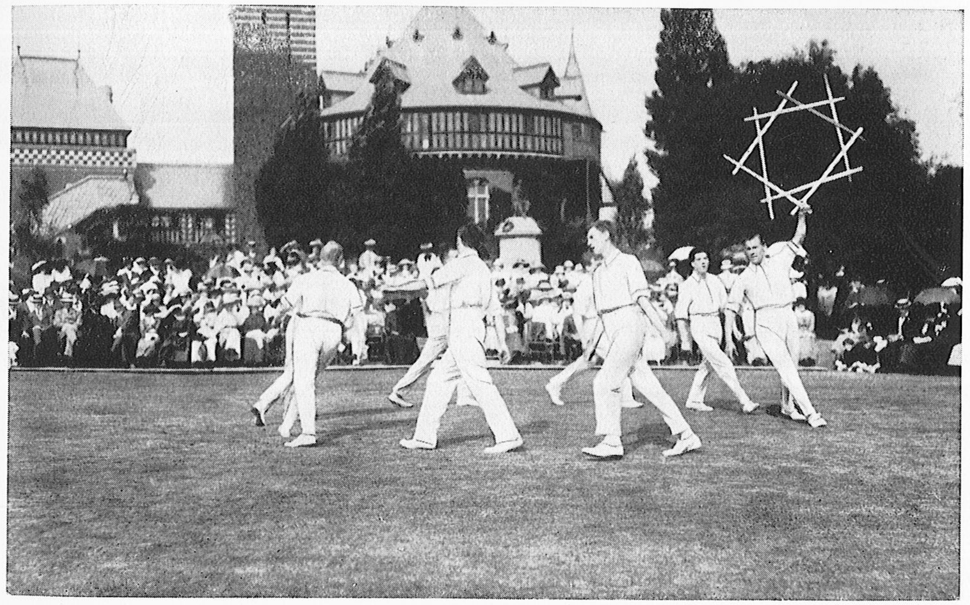
[487] Vgl. bes. Olafur *Daviðsson*, Islenzkar gátur, skemtanir, vivivakar ogþular (Kopenhagen 1894) und Gudbrand *Vigfusson*, Corpus Poeticum Boreale (Oxford 1883). Die Melodien in Bjarni Þorsteinsson, Islenzk þjóðlög (København 1906—10).

[488] O. *Almgren*, Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden, Frankfurt a. M. 1934; ferner Ivar *Lindquist*, Äringsriter i Bohuslän under bronsåldern, Göteborgs och Bohusläns Fornminnesföreningens Tidskrift 1923; A. W. *Persson*, Åkerbruksriter och hällristningar, Fornvännen 1930. W. *Gaerte*, Altgermanisches Brauchtum auf nordischen Steinbildern (Leipzig 1935) deutet die Darstellungen bloß als magische Bräuche.

[489] A. *Nordén*, Bildgåtan i bronsåldersgraven vid Kivik, Ystad 1917; *ders.:* Kiviksgraven, Svenska Fornminnesplatser 1, Stockholm 1930.



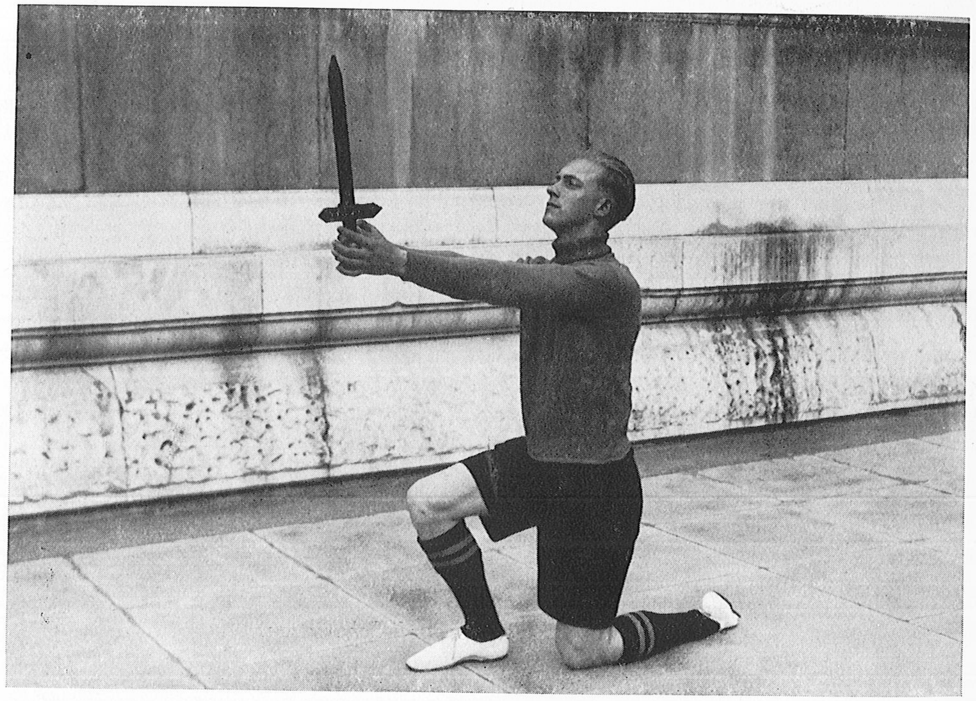
33. Das Stampfen, Schwerttanz in Polisch



34. The Lock, Flamborough Schwerttanz



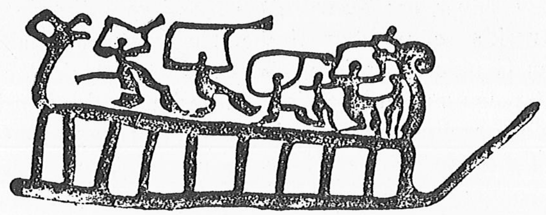
35. The Nut, Swalwell Kurzschwerttanz



36. The Dirk Dance, Isle of Man.

Interesse. Auf ihnen sind Prozessionen seltsam maskierter Personen dargestellt, Vogel- oder Seehundsköpfe tragend und in lange Gewänder gehüllt. Voran tanzt ein Mann, der in jeder seiner erhobenen Hände ein rundes Etwas hält, das eine kleine Trommel oder Tambourin sein könnte. Dazu schlagen zwei Männer einen Doppelgong (oder bohren Feuer?); neben ihnen sind zwei offenbar tanzende Gestalten zu sehen (eine von ihnen mit einem Weiberrock) und schließlich zwei schöngezeichnete Lurenbläser. Ein pferdebespannter Wagen, ein Pferdekampf und möglicherweise die Darstellung eines Menschenopfers vervollständigen die Bilderreihe. Unter den zahlreichen Prozessionsbildern auf anderen Steinen[490] finden sich auch solche mit der überlebensgroßen künstlichen Götterfigur und Männern in Tanzhaltung (Hvitlycke, Fossum; *Almgren* Abb. 87, 88).

Das schönste Tanzbild bieten 5 Männer auf einem Kultschiff oder Schlitten der Felsenzeichnung aus Lycke bei Tanum in Bohuslän (Textabb.). Die Bewegung ist außerordentlich stark und mit künstlerischem Schwung wiedergegeben. Was sie in ihren Händen schwingen, ist nicht recht auszumachen, doch dürften es Waffen (oder gerade Langhörner?) sein. Ein sehr ähnliches Bild aus Hustyft, Hogdals



socken, bei dem die Männer auf den Schiffen Lanzen zu schwingen scheinen, fand ich bei der Durchsicht des Bildarchives im Museum von Göteborg. Zu den Darstellungen von Waffentänzen ist wohl auch ein Schiff mit drei phallischen Männern zu rechnen, die in ziemlich stark zusammengekrümmter Stellung kurze Keulen oder Äxte schwingen (Sandåker). Die Felsenzeichnungen von Sandåker sind übrigens recht ergiebig für unsere Zwecke, da auf ihnen außerdem noch drei oder vier einzelne Tänzer abgebildet sind. Nahe verwandt mit den drei in einer Art Kniebeuge gezeichneten Männern des Schiffes von Sandåker sind drei Schiffsbesatzungen von Tanum.[491] Die eine zählt vier solche Gestalten, das Schiff unterhalb drei und schließlich ein drittes Schiff acht (Hvitlycke). Die Szenen gehören umso gewisser irgendwelchen Kulten an, als in der gleichen Bilderserie sogar ein ganzes Drama dargestellt ist (das Paar in einem ἱερὸς γάμος; eine riesige Göttergestalt hält segnend einen Hammer oder Axt über sie; der Mann stirbt und wird von der Frau beweint usf.). Ein Schiff mit weiteren Hockfiguren (einer trägt eine Axt, drei Keulen) ist auch aus Slänge bekannt (Almgren Abb. 8). Die Stellung kehrt bei zwei Axtträgern auf einem bronzenen Rasiermesser aus Dänemark wieder (Almgren Abb.

[490] Ekenberg bei Norrköping: A. *Nordén*, Felsbilder aus der Provinz Ostgotland (Hagen i. W. 1923), S. 18; Werke der Urgermanen I, Tafel 25, 35.
[491] Werke der Urgermanen I, Tafel 18—21 (nach Baltzer).

13 c). Verwandt damit sind drei Einzelfiguren mit stark abgebogenen Beinen aus Görlöf (Almgren Abb. 16 a). Ihr Tanzcharakter wird gestützt durch die recht ähnliche Haltung eines in die Höhe springenden Mannes (über der Schulter eines Gottes) auf dem berühmten, allerdings keltischen Gundestrup-Kessel. Drei Männer in starker Tanzhaltung verschiedener Art gruppieren sich auf einem Stein aus Ingelstrup (Seeland) um eine Sonnenscheibe (Almgren Abb. 52). Im Osloer Museum ist die Nachbildung eines Steines von Skjeberg Tune, auf dem drei Männer gezeichnet sind; zwei von ihnen schwingen Keulen und sind in vollem Sprung wiedergegeben.

Ein Fall für sich sind stark zurückgebeugte Figuren über Schiffen, in denen Almgren Voltigeure vermutet (S. 15). Vielleicht ist an rituelle Taucherspiele zu denken, wie sie ja heute noch im Volksbrauch anzutreffen sind.[492] Auch schwedische und norwegische Burschentänze (Jössehäradspolska, Halling) kennen allerdings den Überschlag. Auf einem Bild aus Tanum sind sogar zwei solche Gestalten über einem Schiff zu sehen. Als Plastik haben wir diese Stellung auch in einer kleinen Bronzefigur aus Faardal (Jütland; National-Museum in Kopenhagen). Der Griff eines Holzstabes aus dem großen Fund von Vimose sieht ganz ähnlich aus.[493] Trotz der etruskischen und ägyptischen Gegenstücke[494] halte ich die Annahme von berufsmäßigen Gauklern in diesen Darstellungen[495] nicht für zwingend. Was hätten sie bei Kultszenen zu tun? Schließlich besitzt ja der heutige skandinavische Volkstanz noch solche Stellungen, was vielleicht außerhalb des Gesichtskreises der Archäologen lag. Tanzende Männer finden wir schließlich mehrmals neben einer Gestalt, die ein Sonnensymbol hochhält.[496] Wir erinnern uns der englischen Schwerttänze.

Haben sich diese Beispiele auf die Bronzezeit beschränkt, so sind wir auch aus der Eisenzeit nicht ganz ohne Tanzbilder.[497] Die Beinstellung der von Almgren als Tänzer bezeichneten Gestalten auf dem Bronzemesser aus Dänemark und des Tanzbildes aus Lycke stimmt ganz mit einer der berühmten Bronzeplatten aus Torslunda

[492] Vgl. R. *Eisler*, Fischer- und Schifferbräuche aus alter und neuer Zeit, Bayerische Hefte für Vk. I (1914) und II (1915).

[493] C. *Engelhardt*, Vimose Fundet, København 1869.

[494] H. *Kjaer*, To Votivfund fra yngre Bronzealder fra Fyen og Jylland, Aarbøger for nordisk Oldkyndighed 1927, Abb. 28 und 29. Dazu F. *Weege*, Der Tanz in der Antike, S. 28.

[495] L. *Franz*, Alt-europäische Tänze S. 198.

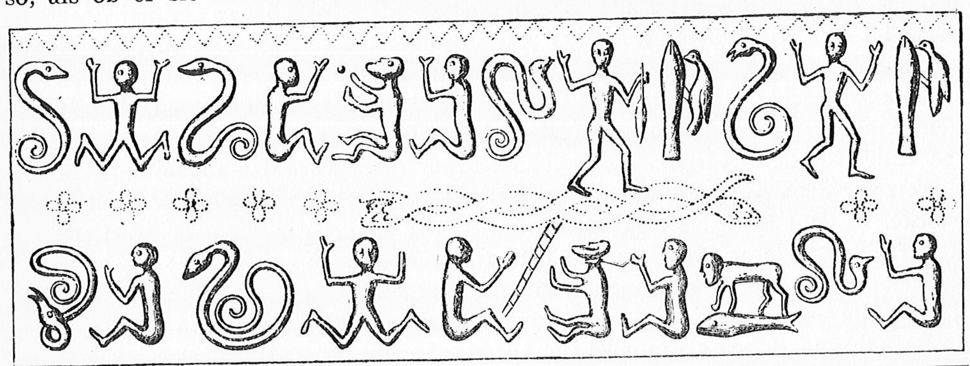
[496] Ingelstrup auf Seeland: *Almgren* Abb. 52; Ekenberg bei Norrköping: A. *Nordén*, Östergötlands bronsålder (Linköping 1925) S. 70 f.

[497] Als Tänzer könnte man auch einen Großteil der Figuren auf den rätselhaften sogenannten „Alsengemmen" ansprechen. Das hat auch die ältere Forschung getan (M. *Bartels*, Die Gemme von Alsen und ihre Verwandten, Zs. f. Ethnologie 1882). Auf den rund 56 barbarischen Gemmen dieser Art, die uns bekannt wurden, sind je 1—4 Figuren dargestellt, wobei die Mehrfigurigen überwiegen. Die Männer der mehrfigurigen Gemmen halten einander an den Händen, so daß man versucht ist, an einen Kettentanz zu denken. Seltsame, z. T. hornartige Kopfbedeckungen (Masken?) und Schwänze lassen

(Öland; Statens Historiska Museum, Stockholm) überein. Der springende Mann mit dem Hörnerhelm trägt in jeder (!) Hand einen Speer, den einen mit der Spitze nach oben ,den anderen nach unten.[497a] Ihm folgt ein speertragender Krieger in einer Wolfsmaske, der sein Schwert zieht.

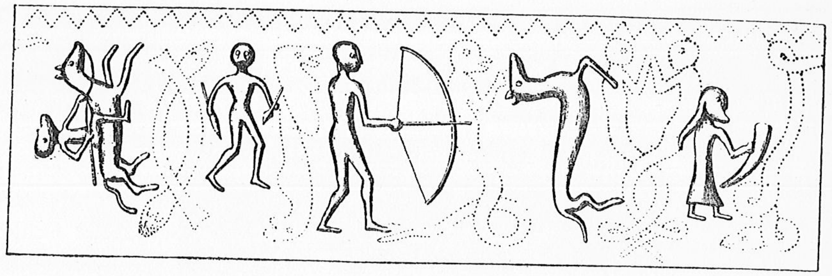


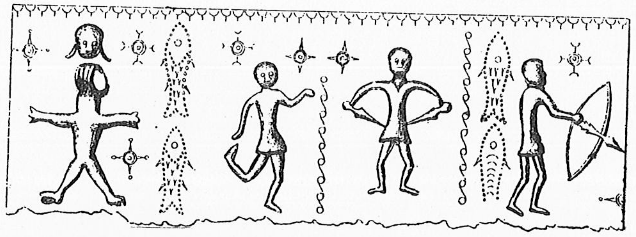
Zwei Tänzer sind schließlich auf dem fünften Ring des kürzeren der beiden Goldhörner von Gallehus zu erkennen. Der eine biegt den rechten Fuß stark nach rückwärts und scheint mit der Hand schuhplattlerartig gegen ihn schlagen zu wollen. Neben ihm steht ein zweiter, der in jeder Hand ein Kurzschwert hält und zwar so, als ob er sie hinter seinem Rücken zusammenschlagen wollte. Die einwärts-



auf rituelle Vermummung schließen. H. *Sökeland* (2 neue Alsengemmen, Zs. f. Ethnol. 1913) sieht in diesen Gemmen Amulette oder Siegsteine. Ihre germanische Herkunft ist unbestritten. Wahrscheinlich gehören sie der Zeit zwischen dem 4. und 9. Jahrhundert an. Vgl. ferner O. *Olshausen*, 2 Photographien einer sogenannten Alsengemme, Zs. f. Ethnol. 1912; T. *Arne*, Alsengemmen aus Rußland, Wiener Prähist. Zs. III. Die Abbildung der in Gotland (Vikarve) gefundenen und jetzt in Stockholm aufbewahrten Gemme bei O. *Montelius*, Kulturgeschichte Schwedens (Leipz. 1906), Fig. 400.

[497a] Umstrittener Herkunft ist ein tanzender Krieger mit 2 Speeren, der am Ostflügel des sogen. Kriemhildenstuhls bei Bad Dürkheim in die Felswand eingehämmert ist.





gewandte Stellung verblieb Axel *Olrik* ein Rätsel.[498] Sehr einfach ist die Lösung, wenn man von der Tanzforschung aus an die Frage herantritt. Es gibt nämlich zahlreiche Tänze, bei denen man in jeder Hand ein Schwert oder einen Stock hat. Im Takt hüpfend werden sie verschiedenartig zusammengeschlagen. Die besten Beispiele kenne ich gerade aus dem Norden: ein englischer Morristanz, der estnische Pulgatants[499] und die dänischen Burschentänze „Karlenes Fornøjelse" und „Kaeppedans" in Jütland, also gerade der Fundgegend der Goldhörner. Natürlich müssen diese Tänze nicht unbedingt bis ins 5. Jahrhundert zurückreichen, aber eine Figur solcher Tänze stellt die Abbildung auf den Goldhörnern zweifellos dar. Beim Kaeppedans schlägt man die Stöcke erst vor dem Körper zusammen, dann unter dem Knie des linken gehobenen Fußes, abermals vor dem Körper, unter dem rechten Knie, vor dem Körper, hinter dem Körper (dies wäre der abgebildete Augenblick), vor dem Körper und nun erfolgt ein Sprung mit Aufwärtsstrecken beider Stöcke. In dem Bild des Goldhornes hätten wir also sogar einen Schwerttanz vor uns, freilich anderer Art, als unser Kettenschwerttanz.

Germanische Tänze wird man nicht gut leugnen können. Und ähnlich wie beim Tanz sollte man auch eine gewisse Vorsicht walten lassen, wenn man die Germanen in Bausch und Bogen als musikalisch minder begabt hinstellt. Es wäre an der Zeit, das Schlagwort „Frisia non cantat" auf seinen wirklichen Gehalt einzuschränken. Von den wunderbar vollendeten bronzezeitlichen Luren angefangen und den noch

[498] Gudefremstillinger på Guldhornene og andre aeldre Mindesmaerker, Danske Studier 1918, S. 57. Wahrscheinlich tanzende Männer sind auch auf dem längeren Goldhorn zu sehen; einer hält gleichfalls in jeder Hand einen Dolch oder Kurzspeer (2. Ring). Der laufende Mann mit erhobenen Händen (1. Ring) tanzt wohl gleichfalls (vgl. die Abb.)

[499] Eesti Rahvatantsud, Kongunud ja kirjeldanud Anna *Raudkats* (Tartus 1926), S. 67.

deutlich nachweisbaren Formen der Lurenmusik in der heutigen norwegischen Volksmusik bis zu den Sequenzen des Notker Balbulus, die einfach an die Alphornmusik und das Jodeln unseres Volkes anschließen,[500] läßt die Musikgeschichte einen Strom bodenständiger musikalischer Kunstübung erkennen, von der sogar die Kunstmusik (einschließlich der kirchlichen) in hohem Maße abhängig ist.[501]

Mittelalterliche Schwerttanzspuren, Fechttänze, Tacitus' Schwerttanznachricht

Die Hauptschwierigkeit bei der Zurückführung des Kettenschwerttanzes in germanische Zeit liegt im Fehlen direkter Belege zwischen Tacitus und dem 14. Jahrhundert. Wohl haben wir eine Reihe von Andeutungen, aber es ist sehr fraglich, ob sie sich auf unsere Schwerttanzform beziehen. Zu diesen umstrittenen Stellen gehört das Lied des Schweizer Minnesängers *Goeli* (Diethelm von Baden, um 1270). Friedebolt und „al sîn cumpânien" führen ein „ôsterspil" aus, „lengiu swert, ze mâze breit" an der Seite tragend. Daß Mädchen miterwähnt werden, rückt den Brauch in einen anderen Bereich, als den beim Kettenschwerttanz üblichen. Freilich schildert auch *Weinhold*[502] einen steirischen Schwerttanz, an dem Mädchen

[500] E. *Eggen*, Norsk Musiksoge (Oslo 1923), S. 4; R. *Lach*, Die Tonkunst in den Alpen (Die österr. Alpen, hg. v. H. *Leitmeier*, Wien 1928).

[501] R. *Wolfram*, Fragen zur musikalischen Volkskunde, Oberdeutsche Zs. f. Vk. 1933; R. *Stumpfl*, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas, S. 76—90. H. J. *Moser*, Tönende Volksaltertümer, Berl. 1935; zahlreiches Material enthält auch die Zeitschrift „Das deutsche Volkslied" (Wien), z. B. R. *Zoder*, Franz Schubert und die Volksmusik (Jg. XI. S. 5); *ders.:* Carl Maria von Weber und die Volksmusik (Jg. XXVIII, S. 80f.); A. *Pöschl*, Schubert und das Volkslied (Jg. XXX, S. 146); *K. Liebleitner*, Beethoven und das deutsche Volkslied (Jg. XXIII, S. 5); H. *Simon*, Mozart und die Bauernmusik (Jg. XXXII, S. 61); K. M. *Klier*, Das Volksliedthema eines Haydn-Capriccios (Jg. XXXIV, S. 88, 100); *ders.:* Haydn und das Volkslied seiner Heimat, Burgenländische Heimatblätter I, S. 29—31; M. *Hohenemser*, Johannes Brahms und die Volksmusik, Die Musik, Jg. III usf.

[502] K. *Weinhold*, Aus Steiermark, Zs. d. V's f. Vk. VIII Jg. (Berl. 1898), S. 446: „Im Abenddunkel kamen auf dem bestimmten Platze einer Waldwiese, die festlich angekleideten Männer und Burschen, das blanke Schwert in der Rechten, von den Bergen, begleitet von geschmückten Weibern und Dirnen, welche die Fackeln trugen. Ein altes Lied (leider vergessen) eröffnete die Festlichkeit, von der Musik begleitet. Dann sprach der Sprecher einen Spruch, den die Schwerttänzer erwiderten, und nun begann der Tanz. Die Männer umkreisen sich, gehen aufeinander los, weichen zurück und dringen wieder vor, indem sie nach den Worten und Weisen die Schwerter schwingen. Die Weiber und Dirnen mischen sich ihrerseits in den Reigen, gehen zwischen den Schwerttänzern rhythmisch umher, umfangen sich, gehen auf ihren Platz zurück und beginnen dann neue Wendungen. Bis spät in die Nacht ward der Tanz fortgesetzt." Das klingt recht ähnlich wie das Goeli-Lied, obwohl die Beschreibung aus dem 19. Jahrhundert stammt. Es ist sehr zu beklagen, daß wir nichts Näheres über die Tanzform erfahren. Was Weinhold

teilnahmen. Der Lungauer Reiftanz und der Ritter- oder Reiftanz aus Bruck an der Mur haben sich in der gleichen Richtung entwickelt. Wahrscheinlich Abspaltungen oder Auflösungsformen. Freilich bleibt die Möglichkeit bestehen, daß es neben den reinen Männertänzen auch einen Burschen- und Mädchentanz ähnlich den spanischen Reiftänzen gegeben hat, der in diesen Formen nachklingt.[503] Dieser Art dürfte allerdings die Kettenform ursprünglich nicht eigen gewesen sein.

Über den Tanz des Friedebolt erfahren wir nur einige Andeutungen:[504]

XXV „Vil der brûnen klingen treit
die verwettet hânt den tanz
Fridebolt und al sîn cûmpanîen
lengiu swert, ze mâzen breit,

hier mitteilt, erhielt er aus dem Munde „sehr alter Bauern". Meine eigenen Nachforschungen blieben ohne Resultat. In den seither vergangenen 35 Jahren ist jede Erinnerung versunken. Es scheint einen solchen Tanztypus, wie ihn auch der rekonstruierte norwegische Schwerttanz darstellt, durch Jahrhunderte gegeben zu haben. Die Bilder eines Schwerttanzes der guten Gesellschaft aus dem 18. Jahrhundert, bei dem die Mädchen unter den gekreuzten Säbeln der Kavaliere durchgehen, gehört ebenfalls in diese Gruppe. Die einleitenden Sprüche des steirischen Schwerttanzes weisen freilich auf bäuerliche Überlieferung und könnten eine Brücke zum Kettenschwerttanz mit seinem gereimten Spiel bilden. Vielleicht war es ein letzter Zipfel der von Weinhold geschilderten Schwerttanztradition, den ich im Herbst 1933 in der Sprachinsel Deutsch-Mokra in Karpathorußland zu erfassen suchte. 1775 wurden die Vorfahren der Mokraner aus der Ischler Gegend als Waldarbeiter nach dem Osten verpflanzt. Dabei nahmen sie auch ihren Schwerttanz mit, der mit dem von mir bereits früher aufgezeichneten Ebenseer Schwerttanz große Ähnlichkeit hatte. Neben der gewöhnlichen Kettenschwerttanzform berichtete mir aber ein Gewährsmann, der Königsberger Anton, auch von einem Schwerttanz, wo die Burschen und Mädchen einander in zwei Reihen gegenüber standen. Mit 8 Schritten sei die Burschenreihe vor und zurück gegangen, wobei sie mit dem Schwert eine ausfallartige Bewegung halbrechts machte. Die Mädchenreihe soll entsprechend den Bewegungen der Burschen zurückgehen, wenn diese vorgehen und umgekehrt. Nach dem zweiten Vorgehen erhalten die Mädchen die Schwerter, nach dem dritten bekommen die Burschen sie wieder zurück, aber in die linke Hand, dann bekommen sie die Mädchen in die linke Hand und beim neuerlichen Vorgehen der Mädchen erhalten sie die Burschen in der Weise, daß die Spitzen der nun waagrecht gehaltenen Schwerter auf ihre Brust gezückt sind. Auch eine Drehung soll dazwischen vorgekommen sein. So will es Königsberger von seinen Großeltern gehört haben. Sein Onkel, Königsberger Josef (75 Jahre alt), schildert den Schwerttanz hingegen ganz in der üblichen Weise. Die Mitteilungen des jungen Königsberger wurden von verschiedenen Seiten als unzuverlässig angezweifelt.

503 Einen ritterlichen Tanz mit Schwertern schildert ein dänisches Volkslied (aufgezeichnet 1580): „Der ganger Dans i Kongens Gaard, der danser Møer med udslagen Haar, der danser Ridder med dragen Svaerd, Kongens Datter hun for dem kvaed'r" (*Grundtvig*, Danmarks gamle Folkeviser 39). In einem anderen Lied (ebda. 244) wird erzählt, daß sich eine Jungfrau im Tanz an einem Schwert verletzte (*Grüner Nielsen*, Dans i Danmark, Nordisk Kultur Bd. 24, S. 135).

504 *Neidharts* Lieder, hg. v. M. *Haupt*, 2. Aufl. (Leipzig 1923), S. XXXVIII f.

sleht, ze beiden eggen ganz.
sî welnt sich vor allen vögeten vrîen
Otte, kome daz ôsterspil,
sô lâ mich dînen rât besinnen.
Künze diu hât friunde vil.
lâz an mich, dêswâr ez stât mit minnen
Fridebolt, dû füere den tanz von hinnen.
Fridebolt, setz ûf den huot:
bint dîn Ôstersahs zer linken sîten;
wolgemuoter gang uns vor;
wis durch Künzen hôchgemuot;
leite uns für daz dinkhoftor;
lâ den tanz al ûf den wasen rîten.
werdest underdrungen dâ,
sô lâ swertes knopf ûf brust erknellen;
slach die stahelbîzen nâ,
daz die Kolmârhüete ûf kopfe erhellen;
nieman lâ dir laster breit ûf wellen.

Otten tanz der wart noch nie zerbrochen".

Alles in allem ein stark kämpferischer Brauch, was von unserer Form wieder abführt. Die Handschrift C hat auch eine reine Kampfstrophe an V. 25 anschließend. XXVI ist sehr schwierig und verworren. Beim „rifelieren" der Tänze erfahren wir, daß Frau Künzens Trauter „den troialdei selbe zwelfte von der linden rûmen" muß. Haben wir vielleicht bei diesem Osterspiel überhaupt an den rätselhaften Troialdei zu denken? Dann wäre ein Kettentanz sehr wohl in Betracht zu ziehen (vgl. Kap. 14 „Troiaspiel und Drachenbraut"). Irgendwie scheinen die Reigen einander durchbrechen zu wollen. Im Gegensatz zu J. *Grimm*[505] leugnete *Müllenhoff*[506] überhaupt jeden Schwerttanzcharakter dieses Liedes, doch *Naumann*[507] erinnert an das Tanzlied der Messerer aus Nürnberg (1600), das *Bolte*[508] veröffentlicht hatte, und will in diesen Liedern eine dritte Form (außer Monolog und Spiel) der Schwerttanztexte erblicken. Auch in Nürnberg wird der „Vorhe(n)gellein" aufgefordert, den Tanz zu führen:

„Danntzen wir den Messerer Tanntz
Zu dieser Fassenacht.
wir haben geferdte Rockhlein ann,
Sind gar zirlich gemacht.
Die Klingenn lassen wir schallenn

505 DM 651, 740.
506 Festgaben S. 112.
507 Primitive Gemeinschaftskultur (Jena 1921) S. 134.
508 Alemannia 18, S. 83 ff.

wir springen dapferr dreinn,
der tanz (tut) vnns gefallenn,
wir tanntzen ihn gemainn.

Danntzen wie den Messerer Tantz
Mit Weib und Kindernn schonn.
Wir habenn denn Vorhe(n)gellein,
Der springet vnns fornn an;
Thuet sich gar adelich zierenn
Er spart ann vnns keinn Vleis,
Thutt vnns hofflich rumb furen
Nach seinner erbarnn Weis".[509]

Wüßten wir nicht, daß es sich in diesem Falle bestimmt um einen Kettenschwerttanz handelte, dem Liede könnten wir es nicht entnehmen. Das Schallenlassen der Klingen — wohl von den Paratschlägen und Schlußgefechten genommen — ließe uns bestimmt auf einen pyrrhischen Tanz raten, wenn wir keine anderen Quellen hätten. Ebenso würde man durch die Erwähnung des Tanzes mit den Frauen, der auf die übrigen mit dieser Lustbarkeit verbundenen Tänze Bezug nimmt,[510] auf eine falsche Spur geführt werden. Das Goeli-Lied könnte also ganz gut auch einen Kettentanz beschreiben.

H. *Naumann* hat in der mittelhochdeutschen Dichtung mehrere Hinweise auf Schwertfechtspiele nachzuweisen gesucht. So schildert das alte Lied von „Konink Ermenrikes dot", wie die zwölf Degen — veilchenbekränzt[511] wie zum Frühjahrsreigen — schwertumgürtet vor König Ermenrich hintreten. „Eft se makeden einen danz" heißt es; die Angabe, daß sie sich an den Händen hielten, kann ebensogut auf einen der gewöhnlichen mittelalterlichen Reihentänze bezogen werden, wie auf den Kettenschwerttanz. Dietrich ist der Vortänzer. In Blödeling erblickt Naumann den Narren, und der den Kopf verliert, ist König Ermenrich selbst. „Die wohlgefühlte Möglichkeit, daß diese Szene selbst der neue Inhalt eines alten Schwerttanzmimus hätte werden können infolge der immanenten Motivverwandtschaft, hat die Konzeption unseres Balladendichters merkbar beeinflußt." Auch die „Harnaschvasnacht"[512] ließe sich als ein zum Fastnachtsspiel gewordenes Hereinrufungsspiel unserer Schwerttänze auffassen: 16 Kerle treten nacheinander auf und erklären, warum sie im Harnisch einhergehen. Bei Keller Nr. 31 ist der Ausschreier

[509] Im Original 13 Strophen.

[510] „Item des Fortterpachs Dienern zur Verehrung geschenkt, dieweil der Frauentanz daselbst gehalten" (Aus dem Unkostenverzeichnis im Handwerksbuch der Messerer, Nürnberger Stadtarchiv).

[511] Bekränzt waren die Schwerttänzer in Ulm, Zürich, die Reiftänzer in Genf. Die Siebenbürger trugen Kränze auf den Schwertern, die sie dann zur Reverenz ins Publikum warfen.

[512] A. von *Keller*, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jh., Bibl. d. Lit. Vereins in Stuttgart, Bd. 28—30, 46 (Stuttgart 1853, 1858). Nr. 99.

ein richtiger Schwertfechter mit prahlenden Reden, die besonders bei den Abdankungsreimen an die ironischen Kampfreden mancher Schwerttanzspiele gemahnen:

„Und was er hat, groß oder klein,
Schwert, messer, degen, stangen und stein,
Wie einer wil, so wil ich in bestan.
Der mich dan mit palt finden kan,
Der frag neurt meinem schwert nach,
Dem ist zu fechten wol als gach,
Das es oft drei tag vor hin ficht,
Ee ich mich recht darzu gericht."

Als verkappte Schwertfechterspiele, die freilich eine starke Weiterentwicklung durchgemacht haben, spricht Naumann schließlich noch das Sterzinger Reckenspiel[513] und das Spiel vom Berner und Wunderer an.[514] Die Schwerttanztötung geschieht auf deutschem Boden meist nicht durch das Geflecht, sondern durch richtiges Fechten, wie auch bei den englischen Mummers, die vom Schwerttanz nicht zu trennen sind. Es mag daher erlaubt sein, tänzerische Fechtszenen mit Tötung als mögliche Zeugnisse heranzuziehen. Näheres über die letzgenannten Spiele im Kap. 14. Sichere Belege für den Kettenschwerttanz sind aus all diesen Stellen nicht zu gewinnen. Müssen wir doch neben der Kettenform auch mit richtigen Fechttänzen rechnen, die in Mitteleuropa natürlich auch nicht fehlten.

Einen reinen Fechttanz mit Schild und Schwert beschreibt z. B. *Arbeau* aus dem 16. Jh. in seinem bereits mehrfach genannten Werk.[515] Vier Mann führen ihn aus. Erst tritt nur einer auf und geht schwertschwingend in der Runde. Bei jeder Runde schließt sich ihm einer an, bis alle 4 zuletzt einander gegenüber Aufstellung neh-

[513] 15 Fastnachtsspiele aus den Jahren 1510 und 1511 nach Aufzeichnungen des Vigil *Raber* herausgeg. von O. *Zingerle*, Wiener Neudrucke Bd. 9 (Wien 1886), S. 146 ff.

[514] *Keller* Nr. 62.

[515] „Les Bouffons" oder „Mattachins", wie diese Tänzer hießen, erfreuten sich in Italien und Frankreich ziemlicher Beliebtheit. Meistens sind sie als Narren gekleidet, oft in der phantastischesten Weise. Während die rechte Hand das Schwert führt, ist die Linke mit einem kleinen Schild bewehrt. „So ausgerüstet tanzt man diesen Tanz im geraden Takt, nach einer geeigneten Musik, und begleitet denselben mit Aneinanderschlagen der Schwerter oder Aufschlagen auf die Schilde. Um den Tanz zu verstehen, muß man wissen, daß dazu verschiedene Bewegungen gemacht werden. Eine derselben, bei der der Tänzer mit geschlossenen Füßen einspringt, mit dem aufrecht gehaltenen Schwerte und nirgendhin aufschlägt, heißt die ‚Finte'. Die zweite Bewegung heißt ‚ausgeholter Stoß' (estocade), wobei der Betreffende den Arm zurückzieht und die Spitze auf den Gegner richtet, um ihn damit zu treffen. Eine andere Geste ist die ‚hohe Taille', wobei der eine den anderen mit dem Schwerte von oben rechts herab nach links unten zu treffen sucht. Die vierte Geste heißt ‚hoher verkehrter Stoß', das Umgekehrte des Früheren. ... Ferner ist zu bemerken die ‚tiefe Taille' von rechts unten nach links oben gehend, sodann der ‚tiefe verkehrte Stoß', in dem das Schwert von links unten nach rechts oben geht."

men. Zu verhältnismäßig einfachen Schritten folgen nun 6 „Passagen“, immer unterbrochen durch einen Rundgang in beiden Richtungen. Dabei werden die verschiedenen Schwertbewegungen variiert, bald ficht der eine mit seinem Gegenüber, bald gegen seinen Nachbarn, es werden die Plätze getauscht usw. So besteht die erste Passage aus: Finte: hohe Taille, hoher verkehrter Stoß, tiefe Taille, tiefer verkehrter Stoß, hohe Taille, tiefer verkehrter Stoß, hohe Taille. Die zweite Passage heißt „Passage der drei Stöße“, dann folgt „Passage der fünfzehn Stöße“, „Passage mit ausgeholtem Stoß“, „Passage der Bastion“ und „Passage de la Haie“. Es mag daran erinnert werden, daß sich solche Bestandteile auch im Kettenschwerttanz finden. Das drehende Schwertschwingen kennen wir vom Siebenbürger Schwerttanz und verschiedene dieser Stöße z. B. aus Unterwössen. Auch die Pausenfigur des Rundganges kehrt immer wieder. Freilich ist das Gesamtbild ganz anders als beim Kettenschwerttanz. Das Narrenkostüm mit seinen Schellen kann auf ältere, verwischte Zusammenhänge deuten, entstammt aber doch wohl zunächst den verschiedenen höfischen Maskeraden, bei denen die Bouffons tanzten.

Ein Fechttanz des 9. Jahrhunderts ist in einer lateinischen Prudentiushandschrift mit sächsischen Anmerkungen abgebildet.[516] Auch hier stehen einander zwei Männer mit Schwert und kleinem Rundschild versehen in Tanzhaltung gegenüber. Ein Musikant und eine Frau in leichter Hüpfbewegung, die ebenfalls zu sehen sind, sichern den Tanzcharakter des Bildes. Darbietungen von Gauklern sind die von *Strutts*[517] erwähnten Schwerttänze von Frauen beizuzählen. Allerdings kannte der germanische Norden Geschicklichkeitsspiele mit Schwertern auch als bodenständige Kunstübung. Wir wissen, daß sogar Könige darin hervorragten.[518] Es darf eben nicht alles auf die Rechnung von joculatores gesetzt werden. Gefährliches Spiel gehörte auch zu Waffenfreude und Wagemut des Kriegers.

Mitteldeutsch ist der Geschicklichkeitstanz, den G. *Taubert*[519] beschreibt: „Ich habe vor ungefähr 17 Jahren einen solchen Schwerttanz von einem gemeinen Kerl aus Thüringen mit Verwunderung gesehen. Dieser baumstarke Mann tanzte entweder mit zwei großen blanken Degen, oder wenn er solche nicht bey Händen hatte, mit zwei großen armdicken Prügeln nach der Bierfiedel oder Sackpfeifen wacker herum. Seine Füße gingen zwar nach der spanischen Manier gar gravitätisch und langsam, aber die Arme desto hurtiger und gewaltsamer und zwar so, daß wenn er die eine Hand aufhob und ausholte, indessen die andere zu und niederschlug. Bald hieb er zu beyden Seiten in die Runde, bald über den Kopf, bald ins Kreuz und in die Quere um sich herum, doch solcher gestalt, daß jedesmal ein Schlag hinter, der andere vorwärts ging. Und dies alles verrichtete er mit solcher Geschwindigkeit, daß man kaum merken konnte, wo die Hiebe zu gingen.“ Unter den vielen Schäfer-

516 Cotton Library, London, „Cleopatra CVIII“. Abb. bei Strutts (Ausgabe von 1898), S. 301.
517 „Sports and Pastimes of ancient England“, erste Ausgabe 1830, Neuausgabe 1898.
518 F. R. B. *Wallem*, Handsaxarleiken; *Paul* Grundriß², Norweg.-Jsld. Lit. II, S. 822.
519 Rechtschaffener Tanzmeister, Leipzig 1717.

tänzen finden wir solche mit Stöcken und Schwertern, jedoch nicht in Kettentanzmanier. Einmal hören wir auch von einem Tischlergesellen Samuel Heinrich Paulsen, der als Tanzmeister seiner Scholaren „Lektion im Tanzen“ gibt. Er will mit ihnen den Fechtertanz in der Herberge der Drechsler aufführen und läßt sich seinen Degen — „Floretten hätten sie nicht gehabt“ — holen.[520]

Daß aber auch Fechttänze im kultischen Brauchtum eine Rolle spielen können, beweisen zwei Nachrichten aus ganz verschiedenen Teilen des deutschen Sprachgebietes. Eine siebenbürgische Handschrift aus dem Jahre 1857 beschreibt das sogenannte „Dragonerspiel“ zur Fastnacht:[521] „Am Vortag des Festes versammeln sich alle Mädchen, versehen mit roten und schwarzen Bändern in einem bestimmten Haus und behängen dort die versammelten 5 Burschen, die besten Tänzer aus der Bruderschaft, 4 von ihnen mit roten und den fünften mit schwarzen Bändern. Diese Burschen, die ‚Dragoner‘, wie man sie jetzt nennt, gehen dann von Haus zu Haus und tanzen zum Spiel eines Musikanten den Dragonertanz. Die Kopfbedeckung der 4 letzten Burschen ist eine aus dem Fell des Iltis gearbeitete Mütze, während der erste einen aus schwarzem Papier bereiteten und nach oben spitz zulaufenden Hut aufgesetzt hat. Nachdem der erste Tanz vorüber ist, tritt der mit schwarzen Bändern behängte Dragoner, der ein mit weißen Bändern überzogenes Stäbchen in der Hand hat und als der Oberste den Namen ‚Farier‘ führt, auf die Seite, und die 4 anderen, welche alle einen rot gefärbten hölzernen Säbel besitzen, stellen sich je 2 mit dem Säbel in der Hand einander gegenüber. Die Worte, die sie während dieses Tanzes sprechen, sind etwa folgende:

1. Dragoner: Habt ihr nicht Dragoner geschaut?
2. „ Ja, wir haben nicht geschaut.
3. „ Ei so schlag der Donner hinein!
4. „ Der Teufel soll Dragoner sein!

Die Worte der beiden letzten wiederholen sich nochmals, indem sie die Säbel aneinander schlagen und den Tanz schließen. Um den Zudrang der gaffenden Menge zu hindern, befinden sich bei diesen Dragonern auch einige verkleidete Burschen, die durch ihr entsetzliches Geschrei besonders den Kindern große Angst einjagen. Mit der genannten Begleitung gehen die Dragoner von Haus zu Haus und kehren am Abend beim Knechtvater ein, wo sich schon alle Mädchen versammelt haben und wo sie das Fest mit Tanzen beginnen.“

Besonders wichtig ist aber das zweite Beispiel aus Nordwestdeutschland, der sogenannte „Pauktanz“ in Sibbentrup (Lippe). Zwei Briefe geborener Sibbentruper

520 M. *Fehring*, Sitte und Brauch der Tischler unter besonderer Berücksichtigung Hamburgischer Quellen (Hamburg 1929), S. 164.
521 G. *Brandsch*, Siebenbürgisch-deutsche Volkslieder, Hermannstadt 1931, Schriften der dt. Akademie, Heft 7, S. 155.

aus dem Jahre 1872 geben über ihn nähere Auskunft:[522] „So weit meine Erinnerungen reichen, wurde derselbe bei jeder ‚lustigen' Hochzeit, nicht allein der 7 Bespannten, sondern auch der kleineren Stättebesitzer aufgeführt. Da das Wort pauken (Sibbentrup heißt noch heute die Paukstatt) gleichbedeutend mit fechten ist, so könnte man denselben auch Fechttanz nennen. Bei der Aufführung war ein jeder Täntzer mit einem Säbel, welchem man kurzweg den Namen ‚Pauk' beigelegt hatte, versehen. Letztere sind jedoch nicht von einer Sorte; man findet sowohl alte Offiziersdegen wie mitunter auch ungeheure Dragonersäbel darunter. Der Tantz wurde durch den Paukmeister mit einer Rede eröffnet, wobei an den Hochzeithaltenden verschiedene Fragen zur Bejahung gestellt wurden, unter anderem auch die, ob er sich zum jedesmaligen Mittanzen des Tantzes verpflichte und hiezu seinen Pauk sorgfältig aufzubewahren verspreche. Der Tantz zerfiel in 3 Acte. In dem ersten wurde einer der alten Täntze unserer Vorfahren aufgeführt, wobei die Täntzer mit ihren Pauken heftig gesticulierten und wobei dann schließlich zwei in Streit gerieten und einen Zweikampf aufnahmen, welcher dann den zweiten Act des Tantzes bildete und welcher mit dem Fallen des einen Fechters endete. Sodann wurde aus den Täntzern ein Arzt requiriert, welcher eifrigst Wiederbelebungsversuche anstellte, während die Musik die traurigsten Melodien von der Welt aufspielte. War die Wiederbelebung endlich gelungen, so wurde der Tantz mit einem „tollen drauf" beschlossen.

Es ist übrigens bei dem Tantze eine Hauptsache, die anwesenden Hochzeitsgäste durch komische Auftritte zu amüsieren, was dann auch selten seinen Zweck verfehlte. Ich bin selbst Zeuge gewesen, daß ein junges Mädchen, nachdem der eine Fechter wie tot niedergefallen war, entrüstet ausrief: Dat het se van üren Streuchen! Es sind jetzt (1872) schon über 18 Jahre hin, als der Tantz zum letzten Male aufgeführt wurde..."

Der andere Brief, nur ein halbes Jahr jünger, lautet: „Am Abhang des Teut, in einem Quertale des Begatales, liegt das Dorf Sibbentrup. Dieser Name kömmt von den 7 Bauernhöfen her, welche darin liegen (1397 heißt es aber Syblinctorp). Es wird wohl auch Paukstadt genannt. Dieser Name kommt von dem Pauktanze her, der hier üblich ist. Hiemit verhält es sich so: Wenn eine Hochzeit gefeiert wurde, so wurde dieser Tanz getanzt, bei dem ein jeder Tänzer den Pauk oder Degen an der Seite, auf seinem Kopfe einen Hut mit einem Strohseile umwunden hatte. Nachdem der Tanz geendet, teilten sich die Kämpfer in zwei Parteien und kämpften miteinander, wobei dann einer dem Augenscheine nach erschlagen wurde, in Wirklichkeit aber noch lebte und wieder aufstand". Der Mitteiler der Briefe, Ernst Weißbrodt, fügt noch hinzu, daß das Wort pauken in diesem Sinne sonst im Lippischen

[522] Ein Schwerttanzspiel aus Lippe, Niederdeutsche Zs. f. Vk. X, Bremen 1932, S. 245 f. nach dem Lippischen Kalender 1904, S. 19 ff. Die Ortsüberlieferung führt die Entstehung des Pauktanzes auf geglückte Abwehrkämpfe gegen Räuber im 30jährigen Krieg zurück. „Zum Andenken hieran und um diese Vereinigung zu erhalten, sei dieser Tanz in unserem Dorfe eingeführt."

nicht gebräuchlich ist. Nun weiß niemand mehr etwas von dem Tanz, allein der Name Paukstadt ist noch lebendig. Der letzte auffindbare Pauk kam 1900 ins Landesmuseum zu Detmold.

Im Sibbentruper Pauktanz sind sehr altertümliche Bestandteile enthalten, die uns später immer wieder begegnen werden. Ursprünglich hatte es wohl einen besonderen Sinn, daß der Hochzeiter sich zur ständigen Teilnahme verpflichten mußte. Die Tötung und Wiederbelebung durch den komischen Arzt stimmt ganz zu den Mummers Plays und vielen Schwerttanzspielen. Nur würde man ursprünglich den Hochzeiter als Hauptperson und Opfer erwarten. Dann wäre der Tanz wohl mit der Aufnahme des jungen Mannes in die Klasse der Verheirateten in Zusammenhang zu bringen.

Der einzige sichere Schwerttanzbeleg aus der germanischen Vorzeit bleibt *Tacitus*, Kap. 24: „Genus spectaculorum unum atque in omni coetu idem. Nudi iuvenes, quibus id ludicrum est, inter gladios se atque infestas frameas saltu iaciunt. Exercitatio artem paravit, ars decorem, non in quaestum tamen aut mercedem: quamvis audacis lasciviae pretium est voluptas spectantium".[523] Die Hauptschwierigkeit dieser berühmten Stelle liegt darin, daß wir aus ihr nicht ersehen können, ob dieser Waffentanz nur ein kriegerisches Spiel war, oder ob ihm tiefere Bedeutung innewohnte. Wenn unser Kettenschwerttanz sakrale Bestandteile erkennen läßt, so müssen diese aus vorchristlicher, germanischer Zeit stammen. Möglich ist es, daß der germanische Schwerttanz zu einer Kultzeremonie gehörte, daß aber daneben auch rein tänzerische Teile aus diesem Zusammenhang gelöst bei verschiedenen Gelegenheiten ausgeführt werden konnten. Schließlich könnten Tacitus' Gewährsleute den Tanz in zivilisatorisch-römisch erweichten Grenzgebieten gesehen haben, wo das Kultische bereits fortgefallen war.[524] Die starke Betonung des Sportcharakters dieses Spieles ist wohl gegen den Hintergrund der römischen Gaukler zu stellen, die sich für ihre Unterhaltungskünste bezahlen ließen. In omni coetu belegt zunächst die Häufigkeit der Aufführung des Schwerttanzes bei den Germanen. Selbst wenn man dabei mit Müllenhoff[525] an Festgelage denkt, so braucht der Tanz deshalb noch nicht der sakralen Sphäre entrückt zu sein, denn auch Festgelage spielten eine Rolle im Kultus (Gilden als Opfergemeinschaften!). Über die Zahl der Tänzer erfahren wir nichts. Daß bei dem Eigenschaftswort „nudi" eher an leichte Bekleidung, Ablegen der Oberkleider wie im Kriege, als an kultische

[523] „Es gibt nur eine Art von Schauspiel bei ihnen, das bei jeder Zusammenkunft wiederkehrt. Nackte Jünglinge, die dieses Spiel als Sport betreiben, führen zwischen Schwertern und Speeren einen gefährlichen Tanz auf. Übung brachte Kunst, diese die Anmut. Doch tun sie dies nicht zum Erwerb oder Verdienst: das Vergnügen der Zuschauer ist der einzige Lohn für die kühne Verwegenheit." E. *Fehrle*, P. C. Tacitus Germania, München 1929.

[524] Daß Tacitus über den Tanz nicht sonderlich orientiert war, geht aus der ungenauen Schilderung wie der unmöglichen Bemerkung hervor, daß er die einzige Art von Schauspiel bei den Germanen sei.

[525] Deutsche Altertumskunde 4, 2. Aufl. bes. v. M. *Roediger* (Berl. 1920) S. 350 ff.

Nacktheit zu denken ist, hat bereits Müllenhoff vermutet.[526] Als Tanzgerät nennt Tacitus sowohl Schwerter als auch Speere (framea) und läßt uns im Unklaren, ob beide Waffen gleichzeitig im selben Tanz oder zu verschiedenen Gelegenheiten verwendet wurden.[527] Auch über die Tanzform wird nichts ausgesagt. Das verstärkende ‚saltu iacere' deutet lediglich die lebhafte Bewegung an. Was unter dem Ausdruck ‚inter gladios' zu verstehen ist, läßt jeder Vermutung Raum. Er kann sowohl für den Kettenschwerttanz gelten, wie für einen Fechttanz und selbst einen Tanz, bei dem die Waffen in der Erde staken, zwischen denen und über die hinweg vielleicht gesprungen wurde. Jedenfalls ist der gefährliche Charakter des Tanzes feststehend, der ja auch beim Kettenschwerttanz manchmal zu erkennen war und in alter Zeit sicher noch stärker hervortrat. Der Ausdruck ‚infestos' muß nicht im Sinne von Fechten und Angriffsbewegung interpretiert werden, wie auch *Meschke*[528] hervorhebt. Sehr häufig bedeutet es einfach gefährlich und drohend. Die durch große Übung erzeugte Kunst und Anmut läßt jedenfalls erkennen, daß wir es nicht mit einem regellosen Springen und Toben, sondern mit einer geordneten Gruppenbewegung zu tun haben.

Freude an den Waffen und kriegerischer Bewegung kann einen solchen Tanz hervorgebracht haben. Daneben gibt es aber auch Tänze, die der Schwertverehrung entspringen. Ein wundervolles Beispiel bietet die Isle of Man. In alten Zeiten sollen die Könige der Insel vor der Eröffnung des Things — das heute noch unter freiem Himmel gehalten wird — den „Dirk Dance" getanzt haben. In der ältesten Thingordnung für Tynwald Hill (1417) wird dem König auch vorgeschrieben, daß er sich gegen Osten wenden muß; vor ihm soll das Schwert mit der Spitze nach aufwärts gehalten werden. Eine andere Überlieferung spricht davon, daß der König diesen Tanz zu tanzen hatte „when he became a king". Später wurde dies dahin abgeändert, daß ein Auserwählter den Tanz vor dem König tanzte.

Nach der handschriftlichen Beschreibung[529] hält der Tänzer das Schwert zuerst in militärischer Weise geschultert und legt es nach einigen Sprüngen auf den Boden. Dann umtanzt er es mit verschiedenen, zum Teil recht schwierigen Schritten. Zum letzten Takt der melodischen Phrase stampft er auf, breitet beide Arme wie in einer religiösen Geste seitwärts aus, und bleibt über das Schwert vorgeneigt auf einem Beine stehen. Als ich den Tanz beim Londoner Volkstanzfest sah, begann er damit, daß das Schwert mit vorgestreckten Armen, die Spitze nach aufwärts, getragen wurde. In dieser Haltung tanzte der Jüngling, der den Dirk Dance seit Jahren zu seinem besonderen Eigentum gemacht hat, einmal feierlich mitsonnen

[526] Ebenda S. 167, 569 ff.

[527] Es mag daran erinnert werden, daß in Spanien Speere an Stelle von Schwertern die Verbindung von Mann zu Mann herstellen konnten. Vergl. ferner den „Russentanz" aus Tamsweg, Bd. 2 dieser Arbeit.

[528] S. 155.

[529] Miss *Douglas;* ob der Tanz germanischer oder keltischer Herkunft ist, läßt sich kaum entscheiden. Von 800 bis ins 15. Jahrhundert, vielleicht sogar noch länger, wurde aber auf der Insel Man norwegisch gesprochen!

in der Runde. Dann legte er das kurze Schwert auf den Boden und umtanzte es mit verschränkten Armen. Neuerlich folgte der Rundtanz mit dem vorangetragenen Schwert, und dann vier „kicks" mit den Füßen gegen das nun waagrecht vor den Körper gehaltene Schwert. Wieder wird es auf den Boden gelegt und umtanzt. Als Abschluß kommt der Ausfall mit ausgebreiteten Armen, wie bereits beschrieben. Zur nächsten Wiederholung der Melodie nimmt der Tänzer das Schwert auf und wirbelt es rund um sein Haupt, während er sich am Ort hüpfend mit der Sonne dreht. Es folgt eine Bewegung, die auch beim Morristanz „The Fools Jig" vorkommt. Unter den abwechselnd vorgeschwungenen Beinen wird das Schwert von der einen Hand in die andere gegeben. Abermals ein Rundtanz in der schönen Haltung (das Schwert mit nach oben gerichteter Spitze vor dem Körper getragen). Den Schluß bildet ein Sprung und grätschendes beidbeiniges Aufstampfen; dann sinkt der Tänzer auf sein linkes Knie, wobei er das Schwert noch immer wie anbetend aufwärtsgerichtet vor sich hält (Abb. 36). Der Eindruck dieses Tanzes ist außerordentlich edel und feierlich. Niemand, der ihn sah, wird seinen religiösen Charakter bezweifeln. Wahrscheinlich entsprang er dem Schwertkult. Wir wissen ja auch, daß den Germanen, wie den Kelten solche Verehrung der Waffe nicht fremd war.[530] Auch der Gruppentanz mit diesem Gerät dürfte von solchen Unterströmen erfüllt gewesen sein, zumal ein so seltsam gestalteter Tanz wie der Kettenschwerttanz.

Bei einer Überschau über die Waffentänze der Welt stoßen wir auf die unerwartete Tatsache, daß die Mehrzahl der uns bekannten Beispiele ursprünglich nicht bloßer Spielfreude ihre Entstehung verdankt. Die zahllosen Schilderungen der Kriegstänze lassen deutlich erkennen, daß es nicht nur gilt, die Teilnehmer zu faszinieren und zu wilder Tapferkeit zu entflammen, sondern auch durch Analogiezauber einen günstigen Ausgang des Gefechtes herbeizuführen. Bei diesen Scheinkämpfen müssen die Darsteller des Feindes natürlich unterliegen, wie dies bereits von den Soldaten Hannibals (Livius 21, 42 f.) oder Alexanders des Großen vor der Schlacht bei Issos berichtet wird.[531] Selbst die zu Hause gebliebenen Frauen vermögen ihren Männern auf diese Art während des Gefechtes magische Hilfe zu erweisen.[532] Auch nach der Rückkehr aus der Schlacht finden Schild- und Schwert-

[530] Vgl. die Grabbeigaben, Namengebung, Eid bei der Waffe (Ammianus Marcellinus XVII, 2 bei den Quaden; bei den Sachsen und Dänen H. *Dedekam*, Odins Trae, Kristiania 1918, und die dort zit. Lit.; bei den Kelten G. *Henderson*, Survivals in Belief among the Celts, Glasgow 1911, S. 77) usf.

[531] E. *Fehrle*, Waffentänze, Badische Heimat I, 1914, S. 165.

[532] A. M. *Rochon*, Voyage à Madagascar et aux Indes orientales (Paris 1791), S. 37 f. *Preuß*, Die geistige Kultur der Naturvölker (Leipzig 1923) erzählt, daß sich die Haida-Frauen auf ihre Kinder wie auf Feinde stürzten und sie zu Gefangenen machten, um ihren Männern den Sieg zu erleichtern. Einen wirklichen Krieg ahmten auch die Frauen an der Goldküste nach, „um dadurch ihren abwesenden Männern Kraft und Mut einzuflößen", *Taylor*, Anthropologie, London 1881, S. 298, zit. nach *Bloch*, Der deutsche Volkstanz der Gegenwart I (Diss. Frankf. a. M. 1927). Weitere Beispiele bei H. *Schurtz*, Urgeschichte der Kultur (1900), S. 499, 502. Ferner *Sachs*, Weltgesch. d. Tanzes S. 53 (Madagaskar, Thompsonindianer).

tänze statt. So tanzen die Santal in Malabar den pak-don. Während sie sich im Kreise drehen, schlagen sie mit Stäben gegen die Schilde; diese Zeremonie soll die Geister der Erschlagenen an der Rache hindern. Die Schwerter werden durch Stäbe ersetzt, da die Waffen durch die Tötung kultisch verunreinigt sind. Ganz ähnlich erfolgte die Waffenreinigung der Römer am 19. Oktober nach der Heimkehr aus dem Kriege und das Armilustrium am 19. März als Abschluß der Tänze der Salier. Waffentänze sind ferner fast auf der ganzen Welt selbstverständliche Bestandteile der Jünglingsweihe.

Drohgebärden und Zusammenschlagen der Waffen schreckt nicht nur die Menschen, sondern auch böse Geister.[533] Darum mußte im nördlichen Indien der nächste männliche Verwandte am Ende eines Jahres, in dem ein Todesfall stattfand, nackt und mit einem bloßen Schwert in der Hand einen Tag und eine Nacht zum Klange einer Trommel tanzen. Bei der Begräbnisfeier der ostafrikanischen Makonde greifen Jünglinge im Kriegstanz die Hütte des Verstorbenen an.[534] Besonders schöne Beispiele bietet ferner ein Drohtanz auf den Neuen Hebriden und ein geisterwehrender Speertanz auf Ceylon; beim Umschreiten des Grabes halten die Tänzer den Speer mit beiden Händen, führen nach zwei Schritten eine Drehung aus und stechen oder hauen in die Luft.[535] Bei den Soongaren geht der Mann bei einer schweren Geburt schnell um die Hütte herum und schreit aus allen Kräften mit einem Knüttel fechtend: „Teufel fort".[536] In Bayern schwang man im Mittelalter ein aus der Scheide gezogenes Schwert um die Gebärende.[537] *Sepp*[538] berichtet noch aus der Gegenwart: „Als dem alten Zacher zu Mittenwald vor dem abendlichen Ave Maria-Läuten ein Kind geboren wurde, hielt er mit einem Säbel in der Hand die ganze Nacht bei brennenden Lichten Wache bis zum hellen Morgen, damit dem kleinen Nachkommen von unsichtbarer Hand kein Leid zugefügt werde". Auch bei der Entzündung des Notfeuers spielen bloße Schwerter eine übelabwehrende Rolle.[539] Auf Waffentänze treffen wir natürlich auch in vielen Kulten. Aufschlußreich ist z. B. die Ab-

---

533 Vgl. den Schwerttanz der Rastenburger Springer und die Beispiele aus den Hochzeitsbräuchen in Estland und Deutschland. Reiche Literatur bringt E. *Samter*, Geburt, Hochzeit und Tod (Leipzig 1911), S. 39—57; ferner R. *Sommer*, Musik und Tanz, Leipzig 1930.

534 F. *Fülleborn*, Das deutsche Nyassa- und Rovumagebiet (Berlin 1906), S. 330 = *Sachs* S. 77.

535 Nach ethnographischen Filmen.

536 *Samter*, S. 47.

537 Ebenda S. 48.

538 Völkerbrauch bei Geburt, Hochzeit und Tod, S. 115.

539 H. *Freudenthal*, Das Feuer im deutschen Glauben und Brauch, Berlin 1931, S. 512 f. „Auff solch gezwungen Notfewr seind etliche Jungfrawen blosses leibs, mit etlichen Ceremonien ordiniert und bestellet, tragen blosse Schwerter inn ihren händen, darzu sprechen sie ihre reimen unnd sprüch..." (im Wassgaw um 1550). Beim Notfeuer in Winterburg (1575) trieben nackte Mädchen mit bloßen Schwertern das Vieh durchs Feuer. „Die Weiber hätten nicht zusehen dürfen, weshalb man sie während des Vorganges eingesperrt, sonst sei die ganze Gemeinde dabei gewesen."